目　录

绪　　论

第一节　概　述

曲式的基本概念通俗点讲，即是音乐作品的组织结构。适当的形式对于音乐思想的表达起重要的作用。我见过不少的青年作家虽有很好的想法和素材，就是因为缺乏这方面的知识，而不能把一些很好的素材组织起来，或者说组织的不好，其结果使作品显得杂乱无章。过去我在创作实践中也有深刻的体会。所以，学习和掌握这门知识，对于一个学习作曲或有志作曲的人来说，那是非常必要的，切不可忽视。

在创作中形式是服从内容的，即内容决定于形式，二者是相辅相成的。我们既反对那种无内容的纯形式主义的创作倾向，又要反对那种没有形式的杂乱无章的创作倾向。正如前面所讲的那样，形式和内容二者是不可分割的统一体。但是，在整个音乐发展的过程中，随着时代的发展，及内容的需要，曲式也在不断的发展和变化，它决不是一成不变的教

条，或者说在创作中死搬硬套某些公式，这是有害无益的，这就要求我们在分析研究作品时，不仅了解它的共性和个性，更重要的一点是从内容出发，找出音乐组织结构的基本规律，借以帮助指导我们的创作，这是学习的主要任务，也是个学习的方法问题。

大自然中的音响或某些音响，并非都能表达思想，只有乐音体系中的音，并在一定的组织形式下才能反映思想。然而，音乐的艺术形式不同于其它的艺术形式，它是时间艺术、即乐音体系中的音在时间的运动过程中表达思想感情，并且有时是不变的，有时是在发展变化的。

音乐句逗段落的划分及布局有点和文学诗歌相近似，它只不过是抽象一点罢了。一部好的音乐作品所反映出来的构思规律，带有某些普遍的意义，有时千变万化。比如在现代派的作品中，也带有一定的影响，看出痕迹。

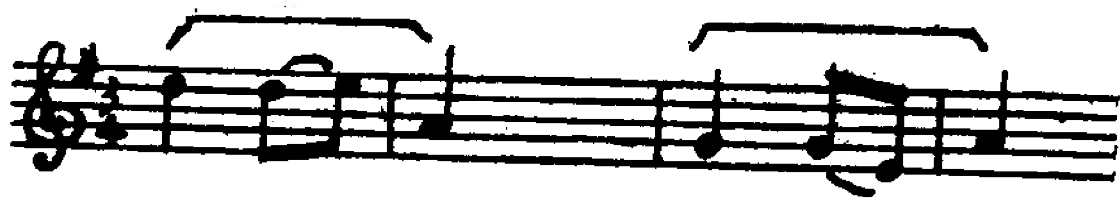
曲式结构中的句逗、段落划分，大体和文学作品中的章节、句逗、字相近似。曲式中的句逗划分的基本标志类型有以下几种：

1、休止符将句断开，下例中的休止符起文学中的（，）号作用如：



2、同音型重复造成音乐的断开（参看上例后半部）。

3、长音进行造成音乐进行中的停顿如：



4、和声终止式往往是由曲式中段落划分的一个重要标志，一般情况下完全终止表示段落的结束，（开放性的段落除外），半终止则表示段落的中间停顿，它好像文学中的句子，表示没有完。

然而，在音乐作品中句逗的划分，有时是模楞两可难以辨认。所以划分时往往出现不同意见。这时要根据具体条件，如节拍的位置、和声、音程等因素加以分析，从中找出比较正确的答案。

第二节　音乐表现的基本手段

讲音乐表现首先就得从研究音乐表现的基本手段着手，因为，作曲家们在创作的时候，就是利用这些基本手段进行构思创作，反映现实，从而表达自己的思想感情。因此，不管是学作曲的还是学演奏、演唱的学生，学习研究音乐表现的基本手段，掌握它的规律，这对提高学生的创作或演奏、演唱水平极为有益。

音乐表现的基本手段，概括的讲，主要包括：旋律线、节奏、节拍、速度、力度、和声、调式、调性、音区、音色及织体等方面，下面我们分别讲一讲音乐表现的基本手段。

（Ⅰ）旋律线（又叫音高线），用线将旋律音程按照一定的方向连接起来便构成旋律线。旋律线的进行分跳进和级进两种，按进行的方向可分为：平行、上行、下行及波浪式

进行四种。通常作品中的旋律进行与音乐情绪的低沉和高涨紧密的联系在一起。一般说来旋律线的上行表现情绪的高涨，而下行往往表现出音乐情绪的低沉，给人以忧郁而悲伤的印像。

音乐作品中的旋律线通常有一个最高点，而这个最高点往往是音乐发展的最终目的，它常常是音乐作品中最紧张最激动的地方，这就是音乐的高潮。如：

例 1

聂耳“国歌”



通过上例可以看出，旋律线以不断跳进的方式向上进行，使音乐具有号召性并有战斗的气质。该曲第9小节（E音）处是旋律线的最高点，也是全曲的高潮，表现出以满腔的热忱尖锐的指出：“中华民族到了最危险的时候”，使这首歌具有很强的战斗性和号召性。在这里旋律线的跳进上行进行及旋律线的最高点起了重要作用。

旋律线的下行进行常常产生一种凄凉而悲伤的情绪，（参看例78河北民歌“小白菜”）。旋律线的平行进行可以具有很强的战斗力。比如例1“国歌”中开始1、2小节处。如果旋律线的平行进行，再结合着其它因素如节拍、节

奏、速度等条件，它可以表现庄严、沉重、活泼和跳跃的情绪，（参看贝多芬“第十二奏鸣曲”第三乐章的葬礼进行曲）。

慢速而微小的波浪式进行常常具有一种温柔荡洋的情绪，一般抒情地而富有歌唱性的多半是这样，如：

例2　　　　　　　　　　云南民歌“小河淌水”



快速而激烈的波浪式进行常常产生一种紧张而热烈的气氛。一般紧张的战斗场面和风暴多半是这种进行（参看“钢琴协奏曲黄河”第一段“贝多芬的“热情奏鸣曲”第三乐章）。

（Ⅱ）节奏、节拍、速度

长短不同的音符时值相互结合之总合叫做节奏。节奏与人民生活中的语言、呼吸、语气以及各种动作有着密切的关系。这是旋律的骨架对音乐的表现起着重要的作用。节奏在音乐中通常是由节拍来组织体现的。所谓节拍的概念是指

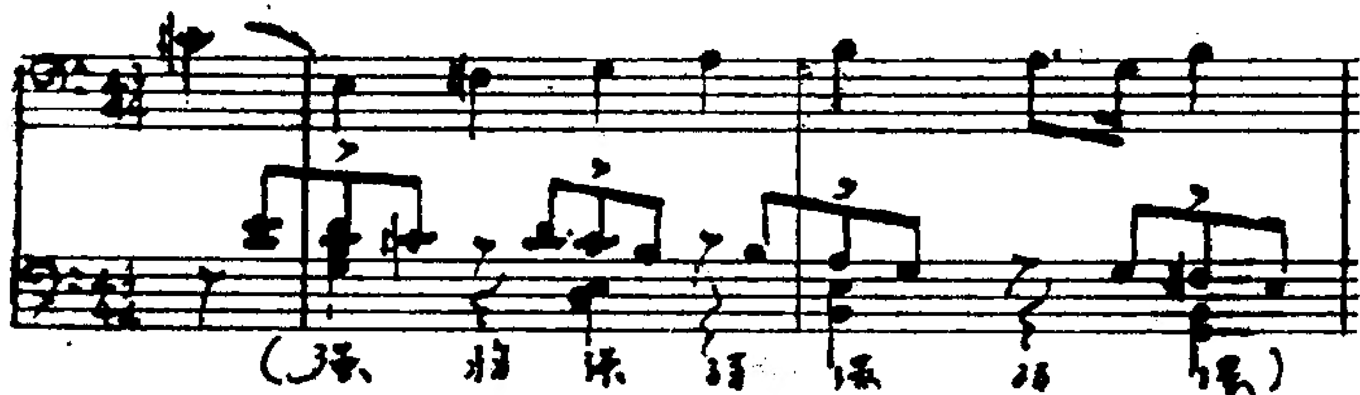
强、弱有规律的周期反复。但是，二者在实践中往往是不可分割的统一体，一般说来相应的节奏必然以相应的节拍去组织体现共同表达思想内容。

不同的节拍具有不同的特点，同时也就有不同的表现力，比如说二拍子、四拍子具有坚定有力地进行曲特点，同时又富有庄重的个性，所以一般进行曲、群众歌曲、颂歌之类采用二拍子、四拍子写比较合适。像“学习雷峰好榜样”“东方红”“国歌”“国际歌都是采用这种拍子写的。相反三拍子具有轻盈活泼的特点，并富有跳跃的个性、一般舞曲、谐谑曲多半采用三拍子写成（参看贝多芬“第三交响曲”第三乐章、圣桑的“引子与回旋”）。

切分音常常破坏正常的节拍，这样便可产生一种不稳定的情绪。有时切分音产生一种特殊的风格，比如连续的切分节奏带有某种地方色彩，像新疆的民间音乐就是这样。这就表明了节奏的本身就具有巨大的表现作用。

切分音有时节奏、节拍产生矛盾，表现一种特殊的感情和内容，这是创作中的一个特殊手法。如：

例3　　柴科夫斯基“曼弗里得交响乐”第一乐章



例 4　　　柴科夫斯基舞剧"天鹅湖"中的园舞曲，



在例 3 和例 4 中由于切分音的作用，使某些声部改变了节拍，实际上在一首乐曲中形成两种节拍的同时结合，这对表现错综复杂的思想内容起着特殊作用，像"曼弗里得交响乐"第一乐章的主题就是用这种特殊的手法来刻划出曼弗里得的内心痛苦和愁闷的思想感情。在"天鹅湖"中的"园舞曲"中，由于两种节拍的结后，使这首园舞曲在表现上取得了双重意义，即同时表现出两种意境。

速度对音乐的表现有着巨大的影响，音乐情绪的改变常常与速度的改变有着密切的关系。音乐作品中的对比程度往往是以速度的改变为主要手段，在古典作品中由其是这样。同一主题材料由于在不同速度下处理，可能收到不同的效果，表现不同的情绪（参看柴科斯基"第六交响曲"第一乐章主部主题的几次不同速度的出现）这表明了速度对音乐的表现起很大的作用。一般情况下慢速具有庄重的一面但也富有沉痛和压抑的特性，所以最善于表现那种严肃、庄重或者痛苦悲哀的情绪。而快速则富有轻快、活泼的特点，所以它最善于表现那种欢快和热烈的气氛。速度的加快和放慢，在音乐中常常是同情绪的上升和下降紧密联系在一起的。在一些

非标题作品中，比如说奏鸣曲中各个乐章的速度本身的标记，具有表情内容的含意。如贝多芬“第五交响曲”：

第一乐章　A‖egro con brio (d = 108)
明亮的快板

第二乐章　Andante con moto (D = 92)
稍快的行板

第三乐章　A‖egro (d = 96)　快板（谐谑曲）

第四乐章　A‖egro (d = 84)　快板（终曲）

（Ⅲ）力度。音乐的强弱叫做力度，作品中情绪的热烈和平静一般情况下，与力度成正比，音乐作品中的高潮常常是用作品中最强的力度来处理（低高潮除外），而高潮的退落又时常伴随着力度的减弱。在某些作品中整个音乐的构思发展是建立在音量的不断增长上，比如说培尔金特“第一组曲”第四乐章“在山魔的宫中”，这一乐章具有幻想的性质，同时也具有舞蹈的性格，整个乐章是建筑在同一主题的增长和固定反复的手法上。全曲没有调性的变化，力度的变化是这一乐章发展的主要原则。这种力度发展手法在我国的民间乐曲、民间舞曲中常见。比如河北吹歌“跑驴”，民间舞曲“龙灯舞”就是这种情形，总是重复同一曲调，在重复的过程中虽有些变化，但变化不大，乐曲的发展主要靠乐队音量的增长和速度的加快，在这里我们可以明显的看出，力度不仅仅是一个简单的强和弱，而是作为音乐发展的一个主要手段。

有些作品的构思是把力度的强弱变化作为音乐表现的一个重要手段，比如拉罗的无伴奏合唱“回声”是用强弱的对比来描绘山谷的回响。在莫索尔斯基的伏尔加船夫曲中是

通过渐强和渐弱的力度变化描绘船夫由远而近，由近而远的景象。在贝多芬和柴科夫斯基的作品中常见到用突然的强弱来造成强烈的戏剧性效果等等。总之，力度在音乐创作中具有丰富的表现力，运用的好可以收到特殊的效果。

（Ⅳ）和声、调式、调性

1、在和声体系中功能和色彩是其中的两个基本因素，通过大量的作品分析看，调性的形成和巩固以及曲式的段落划分都与和声的功能序进及终止有着直接的联系。一般情况下半终止用在曲式结构的内部，而完全终止则用在段落的结束（开放性除外）或全曲的结束。和声的色彩对音乐的表现具有重要的作用，大三和弦具有明朗的色彩，小三和弦具有阴暗的色彩，而不协和的和弦则具有紧张而不安的气氛。这些不同色彩的和弦的连续序进，就产生了紧张度，因而引起解决。用以表达各种不同的情绪反映不同的思想意境。和弦外音在音乐中具有很强的表现力，比如说强拍上的延留音、倚音，和持续音的运用都对音乐的表情起着微妙的作用。一般情况下延留音和倚音多用在感情深厚的作品中，它的那种细微的表现是其它手段所不能达到的（参看柴科夫斯基四季“十月”）。主持续音一般用在乐曲的结束（参看贝多芬第五交响曲”第四乐章），起稳定的作用。属持续音多半用在连接部的后半部为新段落的引出做好和声上的准备。（参看柴科夫斯基四季“十月”中的中部）。

2、调式的形成是劳动人民常期以来根据他们彼时彼地的生活环境及风俗习惯还有语言等，而自然产生的。就人的欣赏习惯来看，音乐总是在一定的调式思维下进行的。调式对音乐的表现具有重要的作用，而不同的调式则具有不同的

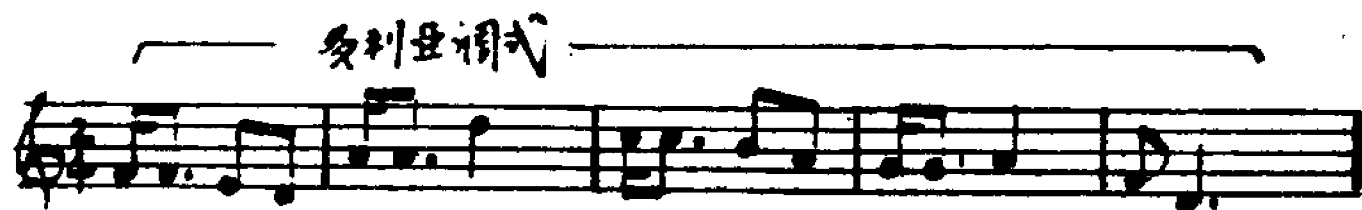
调式色彩，也就具有不同的表现力。一般说来欧洲传统的大调式具有明朗的色彩，常常用来表现光明、庄严而肃穆的情绪（参看贝多芬“第五交响曲”）而小调式则具有暗淡的色彩，这常常用来表现那种阴暗，悲怆和柔美而沉思的情绪（参看舒柏特的“未完成交响曲”）

欧洲的大小调体系对我国的音乐创作产生了一定的影响，许多作曲家根据内容的需要，把大小调体系更好的与民族特点相结合，创作出了不少优秀的作品，比如刘天华的“光明行”贺龙丁的“游击队之歌”聂耳的“国歌”等，这些都是用大调式写成的，它坚定有力富有战斗性。冼星海的“在太行山上”是用小调式写的，这首歌也非常富有战斗性。在这些作品中小调体系运用的很好，扩大了我们的表现手段，丰富了我们的创作这是值得我们学习研究的。但是，我国有我们自己的调式即宫、商、角、微、羽调式。这是我们民族所特有的，它对于表现我们民族特殊的心里素质及反映我们本民族的风俗内容，具有特殊的表现作用，在这些情形下大小调体系是不能比拟的。比如“梁祝小提琴协奏曲”就是用微调式写成的。这部作品是以我国人民家喻户晓的民间故事“梁山伯与祝英台”为题材，以越剧的曲调为素材写成的一首单乐章标题协奏曲，深受群众的喜爱，在这当中民族调式的运用对于音乐的表现发挥着独特的作用，给这部作品打上自己的民族烙印，使它具有鲜明的民族特色，所以群众称之为我们自己的交响乐。

另外古代还有六种教会调式及阿拉伯民族、非洲黑人、美洲印第安人调式，这些调式正象我们民族调式一样具有鲜明的民族特色，它对表现本民族的特殊心里和素质以及生活

风俗具有特殊的作用。近代作曲家如德彪西、巴尔托克等人，经常采用这些特殊的调式来丰富音乐色彩和表现。如：

例 5　　　　　　　　　　　巴尔托克“献给孩子们”



爱奥尼亚



调式交替的手法常常具有丰富的表现力，大小调式的交替在古典作品中常见。而其它各种民族调式的交替即在民间音乐、民歌、近代作曲家的作品中也经常见到这些手法的运用增加了音乐的色彩，丰富了表现力。通过许多作品的分析看，有些作品常以小调开始而以大调结束，这种手法常使作品具有乐观的情绪。比如，贝多芬的第五交响曲，第一乐章是c小调式而未乐章则是C大调式，用以表示光明战胜黑暗，最后取得胜利。

3、调性，不同的调性具有不同色彩，从而对音乐的表现也就具有不同的作用，表现不同的情绪。作曲家们往往则根据自己的思想情绪，内容表现以及自己的风格对调性的选择有所偏爱，比如说贝多芬在表现悲怆的情绪时，常常选用c小调或f小调，（参看贝多芬的第五交响曲”、“第八奏鸣曲”、“热情奏鸣曲”作品57）如果你曾注意一下，就会发现贝多芬在表现这类情绪时没有写过一个b小调奏鸣曲。

而柴科夫斯基在表现这类情绪时，却常常采用b小调、升f小调（参看柴科夫斯基“第六交响曲”）。这就表明了调性的本身具有表情的含意，它对某些作家来说，能表达出一定的思想感情和情绪。

近关系转调具有较强的功能性，但缺乏色彩，这在古典的作品中常见。远关系转调具有鲜明的色彩，给人一新鲜感，这种色彩往往被近代作曲家所偏爱。所以，多在浪漫主义时期以后的作品中常见。这种转调虽具有鲜明的色粉但功能性却减弱了。一般说来在创作中二者兼顾比较好一些。转调在创作中是音乐发展的重要手段之一，一般简单的情绪，单纯的乐曲都不用过多的转调（尤其是远关系转 调），而许多内容复杂的大型的富有戏剧性的乐曲，往往通过许多频繁而疏远的转调来表达。每首乐曲不管是大小都有一个主要调性，一般用它来开始或结束一首乐曲。乐曲中不同的段落常常是通过不同的调性或调来对比。调性的转换不是随随便便，而是具有严格的内在规律，一般说来调性功能在某种意义上讲与和声功能相近似，即“功能和声所形成的原则本身则是调性布局的基本原则。（详见第九章第八节展开部的调性布局）。

（V）音区、音色

1、音区、高音区清澈透明，低音区混厚沉重，中音区甜美园润。一般说来，两端音区（指高、低）特别有特色，富有特殊的表现力，比如说用高音区表现潺潺流水（参看朱践耳“流水”），模仿鸟鸣（参看刘天华的“空山鸟语”“苗岭的早晨”）。用低音区表现悲痛沉重的情绪（参看舒柏特的“未完成交响乐”引子）。“梁祝小提琴协奏曲中”

主部的中间和楼台会，用小提琴的高音区比拟祝英台，用大提琴的混厚声比拟梁山伯。在主部中小提与大提的对答描绘梁祝草桥亭畔，双双结拜的情景。在楼台会中又用小提琴与大提琴的对答奏出了沉痛而悲切的曲调，借以描绘梁祝楼台相会，互诉衷情的情景。而里姆斯基则在“天方夜潭中”用低音乐器刻画威严残暴的苏丹王。中音区甜润圆润，最富有歌唱性，所以运用极其广泛。

2、音色。因发音物体的质不同而自然形成的不同特色，这种特色在音乐表现中各有着特殊表现力，总的讲音色分人声音色和器乐音色两大类。在人声音色中又分男高、男中、男低，和女高、女中、女低音色。在歌剧中常用高音刻画青年，如歌剧“白毛女”中大春（男高）喜儿（女高），用低音刻画老人及壮年形象，如歌剧“白毛女”中杨白劳（男低）。中音的音色浑厚甜美，富有表现力深受听众喜爱。器乐的音色也具有不同的音色。铜管乐高亢有力富有战斗性，在描写战斗的或紧张而激烈的场面或具有号召性地，场面时小号的高音区能表现它所特有的威力。长号的低音区浑厚有力，并带有威胁性，在刻画反面形象时最为适宜，木管的音色圆润甜美，并具有田园风味，当描写大自然的景色时多半用这种音色。（参看贝多芬“第六交响曲”）。弦乐的音色接近于人声非常热情富有歌唱性，表现力也非常丰富，它最善于刻画和抒发人物的内心感情，普罗科菲也夫非常善于用音色，他用不同乐器的音色写了交响童话“彼佳与狼”，成为我们今天学习的范例。

（Ⅳ）织体写作

织体的概念具体的说就是音乐组织形式，它是音乐结构

编织物。通过许多作品的分析看，音乐织体大体分为三种类型，即主调织体，复调织体、综合织体三种。下面分别讲一讲：

1、主调织体，旋律只有一个多半在外声部，其它均为伴奏。

例6　　　　柴科夫斯基“诙谑圆舞曲”，作品7



2、复调织体，复调织体可分为支生，对比，模仿三种。支生复调常常在民间乐曲中见到。对比复调在创作中可以在同时间内刻画两种不同形象，表达不同的思想情绪，比如“图画展览会”中的两个犹太人，就是很好的例子。普罗科菲也夫在大合唱亚力山大、涅夫斯基中，用两个不同调性的主题刻划两种敌对力量的冲突。

例7　　　　普罗科菲也夫“亚力山大，涅夫斯基”



对比复调有时相互配合相互补充（参看牧童短留）。

对比复调有时采取对答式的，一呼一应，好像是对话。（参看“梁祝小提琴协奏曲”中的主部，“白毛女”舞剧中的大春和喜儿相见时的音乐）。

模仿复调织体是同一个主题在不同声部依次先后出现（可分严格模仿和自由模仿两种），它常常表现一种追逐的情绪，它是赋格曲的主要手法。在大型作品中常常有赋格段，在赋格段中用模仿的手法描写此起彼伏的群众场面。比如肖斯塔柯维奇“第十一交响乐”第二乐章赋格段，是描写游行群众斗争的场面，气势磅礴，形像逼真。瞿希贤的“红军根据地大合唱”第一乐章用模仿复调手法刻画了满山遍野的工农起来革命的宏伟场面。

3、综合织体，这是一种复调与和声伴奏相结合的综合写法。它是大型作品中比较复杂的一种手法。如：

例8　　　　柴科夫斯基“第六交响曲”



第三节 旋律、主题、及主题发展手法

当讲完音乐表现的基本手段之后，紧接着就应该讲一讲音乐表现的整体性手段。关于这个问题可以说它所涉及的面比较大、范围比较广。具体的讲，音乐表现的整体性手段，即是："指主题材料，主题发展的逻辑处理，为了准表达乐思，保证音乐作品形式上的完整、统一所必要的主题以及整个作品的曲式结构。"（摘自吴祖强曲式写作品分析）。比方说：旋律、主题及主题发展手法，以及音乐的组织结构和高潮布局等等，都属于音乐表现的整体性手段范围。这些手段与前面所讲的音乐表现的基本手段不同，关键在于它主要是讲音乐材料的运用以及变化发展和组织方面的知识，正因为它所涉及的面很广，所以本节主要讲一讲：旋律、主题及主题发展手法。关于其它方面的问题，后面将专门讲述。

I、旋律。音乐中最有说服力和感染力的应该说是旋律。它是音乐的花冠，是一个声部为表现手段的乐思，它是单声部音乐的整体，也是多声部音乐的主要声部。无论在任何情况下，单声部还是多声部，主调音乐还是复调音乐，旋律都是音乐表现的主要声部，因为，它包括了多种基本音乐表现因素。比方说旋律线、节奏、节拍、速度、力度，和声、调式、调性、音区、音色，识体等等。因以创作中对旋律的写作应该给予高度的重视。但是，在某些年轻的作曲家往往忽视这一点而被一些外表现象，比如：臃肿的和声，嘈杂的音响及华丽的色彩所迷惑，值得我们重视。关于这一点过去有许多教科书在理论上都谈到了这些方面的问题，当然有

一些是重要的。这里我谈谈我个人的一些体会和要求：

1、鲜明的民族风格，我认为这是基础，它决定一部作品的成功与否，前人的经验告诉我们，作为一个有出息的作曲家必须立足于民间，做一个民族学派。象历史上有名的作曲家巴尔托克、柴科夫斯基等人都是这样的。

2、一个作品的形式不管有多大，细说起来也是由许多小部分组成。因此首先要求在旋律上下功夫，力图把旋律写好写精，达到百听不厌才能进行创作，在主题展开时也要注意旋律的流畅，说直接一点就是照顾到人们的听觉习惯，这样便于使人接受。

3、鲜明的音乐形象，这在创作中做到这一点是很难的、仅管音乐作品中的形象比较抽象，但也并不是十分神密或者说是不可理解的东西。它总是要通过一定的形象一定的背景来抒发人们对客观事物的思想感情，只有这样才能使作品富有感染力，达到音乐的最终目的。下面我想从两点出发，谈一谈有关旋律的写作问题：

第一点节奏，作曲家必须善于观察生活，体验生活，在生活中提炼节奏。这就需要作者有高度的概括能力，通过在生活中提炼和规纳出的有代表性的节奏音型进行创作构思，才能使旋律富有形象意境（参看贝多芬的“第三”、“第五交响曲”莫索尔斯基的“图画展览会”）

第二点旋律曲调，音乐作品主要通过旋律表达感情，然而，旋律是通过长短不一的音高序列，此起彼伏的旋律进行来完成的，作者必须根据内容的需要，从民间吸取营养，抓住两个方面再在力度、速度、和声、复调以及调式等因素的配合之下，创作出优美而动听的并富有民族特色的旋律（参看

梁祝小提琴协奏曲”、“嘎达梅林交响诗”）。

Ⅱ、主题。音乐作品中最初陈述的，最小的，能够表达一个完整意思的段落叫做主题。

主题不同于动机关键在于它的完整性。但它又不同于旋律，关键却在于：乐曲中的旋律并不一定都是主题，而主题必定是旋律，或者说至少是主调织体中的一个主要声部。主题通常是由乐句构成，在曲式中单独的乐句结构不能表达思想，但主题却是乐曲中的主要部分，创作中整个乐曲的构思和发展，都要建立在主题材料上，绝不能偏离主题，因此主题就成为乐曲发展的主要基础，故创作中，首先写好主题乃是十分必要的，如果说开始的主题都写不好，或者说主题写的不能令人满意的话，那么你的创作肯定是不会成功的。既是写也是白写。

现在我再谈一谈动机，所谓动机即是：曲式中最小的单位，至少包含两个以上的音所构成的音群，并有一个重音，这叫做动机。它是音乐形象的集中而典型的体现，在节奏和音调上具有鲜明的个性，本身不能表达独立的音乐思想，只有在运动发展的过程中才能完成这一任务。主导动机的运用这在西欧的作品中常见，近代中国的作品也有，它对音乐的发展和统一起着极积的作用。（参看贝多芬的“第五交响曲”

Ⅲ、主题发展的基本手法。在创作中，当构成音乐作品的主题完成之后，这仅仅是创作的开始，当然在音乐作品中，一首歌曲有时只是一个乐段，在民歌中这种情况极为常见，但在器乐作品中，却很少见，几乎可以说是没有，只能是作为乐曲的原始陈述，然而这种原始陈述往往却是主要

的，以后一系列的发展都将以此为基础，它像是源泉一样，但有时则根据内容的需要还经常引进新的材料，同时有的乐曲是建筑在一个材料上，所以说大的乐曲就是按着这个原则发展而成的。

音乐究竟有哪些发展手法？当然是很多的，但总的来说主要有以下几种，现在讲一讲音乐主题的基本发展手法。

（一）重复法。将原主题材料中的部分重要乐思，甚至是主题，作一次有变化的或无变化的反复，这叫做重复法。这种手法常常表现为乐句、乐段、或是主题的再现。

重复法是制作中最简单、最朴实、最常用的一种发展手法。在现实生活中，当一个人为了使自己的意思让对方听清楚，往往把自己说的话再重复一遍，这样能够引起对方的注意，起到加深印像的作用，并能促使音乐的统一。这种手法多用于乐曲的开始，或再现。器乐作品的开始作原样重复特别重要。但是，毫无变化的多次重复，会使人感到厌烦，这是要注意的一点。

1、完全重复。将最初陈述的主题材料作原样重复一次或数次。在这种情形下一般不写谱，用反复记号表示。（见例茅源的小提琴独奏曲“新春乐”）。

2、变化重复。将最初陈述的主题材料加以变化重复一次或数次叫做变化重复如：

例 9

沙汉昆的小提琴曲“牧歌”



通过许多作品的分析看，主题材料在重复时变化的情形是很多的，有的变化稍大些，但有时变化的较小或者只移低八度，移高八度（参看“梁祝小提琴协奏曲”主部，见例106）。有的是在配器手法上（音色的变化）参看“嘎达梅林交响诗”主部主题，最初陈述时用双簧管演奏，第二次又用黑管毫无变化的重复一次，获得配器色彩变化。有的是在伴奏织体上求得变化等等，总之很多，不胜枚举。

（二）模进。将原主题材料中的部分重要乐思（其中某一动机、乐节、或乐句）在新的音程度数上或在新的调性上作不断的重复，叫做模进。

模进可分自然模进和严格模进两种。所谓自然模进即模

进是在自然调式之内进行，而严格模进却恰恰相反，所以又叫做转调模进。

模进是音乐发展中最常用的一种富有动力的发展手法，这与前面讲的重复法有点近似。所不同之处，它不只是在作简单的重复，而是将主题中的主要乐思不断的在不同调式高度上变换移动，因而促成音乐中调式调性的发展变化，给人一新鲜感。当它与压缩等其它手法结合起来用时，其富有动力的特点就更加突出显著。所以这种手法往往在乐曲的中部、连接部或大型乐曲的展开部中被广泛的采用，它对发展旋律促成高潮、渲染气氛上发挥着突出的作用。

1、模进常用于乐曲的中部作为旋律发展的手段。如：

例10　　　　　　　　茅源小提琴独奏“新春乐”



上例很好，它好在是把模进的手法巧妙地与民族旋律特点相结合，既运用了模进的手法，又没损伤民族的风格特点，值得研究。

2、模进多用于连接部或连接句，作为呈示部到展开部

或由一个段落进入另一个段落的过渡。如：

例11　　　　　　　　　　何、陈“梁祝小提琴协奏曲”



上例是自然模进的范例，作者按着民族特点，运用自然模进的手法，并结合重复法，再在其它因素的配合下，步步紧逼，最后以急促的音阶式上行进入展开部。

例12

何、陈"梁祝小提琴协奏曲"



上例是模进与紧缩相结合的例子。后面小提琴独奏声部是前面乐队的压缩，它是用前面乐队演奏的旋律音型作为模进环节下行模进，然后乐队的拨奏音阶式的向上绕行，将两个段落自然的连接起来。

3、多用于高潮前的准备阶段，用模进的手法促成高潮的形成。这种例子很多（参看柴科夫斯基的"降b小调钢琴协奏曲"中的第一乐章、第三乐章。）

4、模进的手法也可用在乐曲的开始或声乐中。这就看

用的如何。过去有人认为这种手法不能用在乐曲的开始或声乐中，尤其是转调模进，这种看法值得商确，如果根据内容的需要巧妙的运用它，也是很好的，而且能够收到良好的效果。如：

例13　　　　　　　　　　　　马可等“歌剧白毛女”



上例是严格模进的范例，而且是用在合唱曲的开始，第二句是第一句的上四度模进，这样处理使乐曲得到上升和发展，并获得了新的调式色彩，给人一新鲜而明朗的感觉，从而突出了明快而热烈的气氛，此曲开始运用这种方法处理，恰恰与内容的要求相一致。

（三）拉宽与紧缩，将最初陈述的主题全部或部分，在节奏上放慢一倍或数倍。这种手法叫做拉宽，反之叫做紧缩。

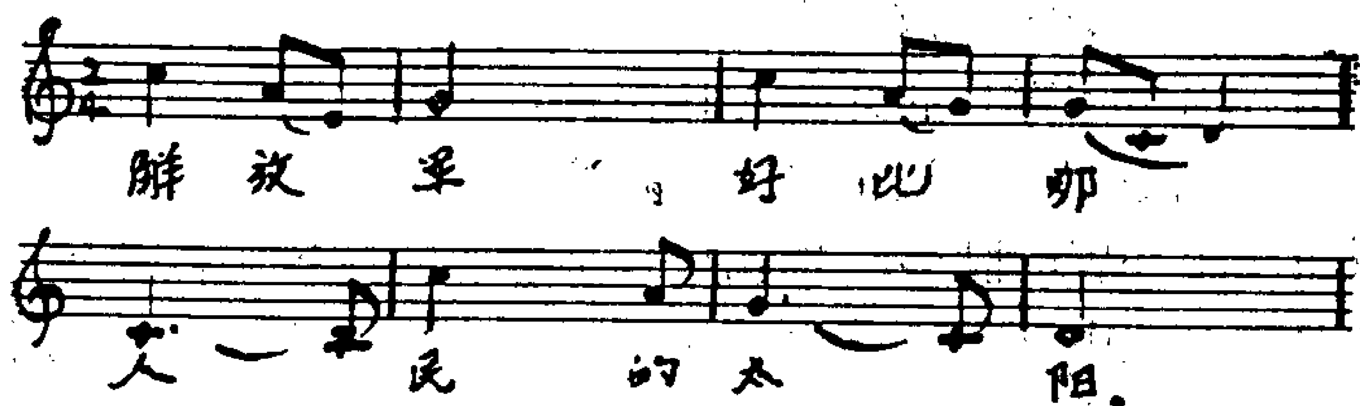
拉宽与紧缩在创作中，不管是器乐作品还是声乐作品，都是常用的必不可缺少的一种创作手法。一般情况下，主题的拉宽会获得开阔、庄严而宏伟的效果。如：

例14　　“钢琴协奏曲黄河”第四段



拉宽的手法用在乐曲的结尾处，会使主题更加稳定，并从而获得圆满结束的效果，使音乐显得完整统一。这在声乐作品或民歌中也常见。如：

例15



（上例后四小节是前四节的变化拉宽。）

紧缩会使主题产生紧张而热烈的气氛。如：

例16　　　　　　　　　　马可的“咱们工人有力量”



例17　　　　　　　　　　辛沪光的“嘎达梅林交响诗”



（四）对比手法，在音乐发展中出现与主题相对比的新段落，它与原主题在音乐性质上，节奏上以及情绪上有明显的对照。这种手法叫做对比手法。

对比有派生对比和并置对比两种。所谓派生对比即对比的段落是从原主题中派生出来的，这叫做派生对比。反之、与原主题相并置的段落，也就是说全是新的，这叫做并置对比。并置对比中两个段落之间的不同程度虽很大，但在风格上必须是统一的。

“对立统一”是宇宙的根本规律，作为观念意识形态的

音乐艺术也是如此，对比是曲式结构的根本法则。如果，一部交响作品从头到尾是一个形像下来就不成其为交响乐。当然有一些是单一形像的，比如"轻音乐"作品之类对比一般不大，但也有它的对比，这是符合人们的思想规律的。所以在近代作曲家的作品中，大大的扩展了这种手法。

并置对比的例子很多，比如刘文金的二胡独奏"三门峡畅想曲"就是一个很好的例子。其中中间插部与开始的主题不论是速度、节奏、音乐性质等方面都形成鲜明的对比。

派生对比在创作中的运用，常常是与其拉宽、紧缩、变奏、倒影等手法紧密相联系的。换句话说，也就是派生对比的新段落，往往是用这些手法从原主题中产生出来。如：

例18　　　　　　　　　　何、陈梁祝协奏曲"副部"



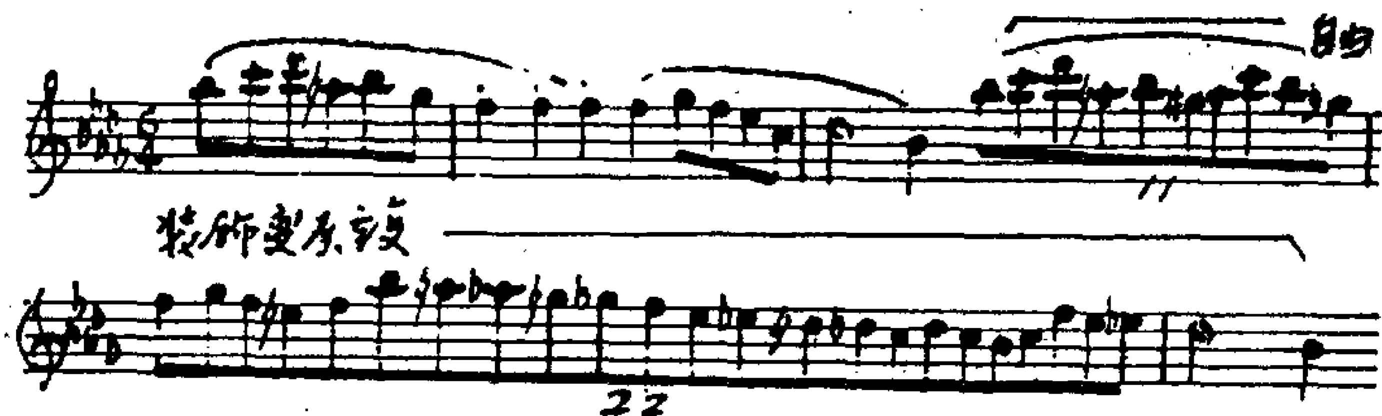
用拉宽的手法产生出来的对比段落（插部）





（五）变奏手法，属于变化重复的一种，它在重复时不改变主题的结构及轮廓而加以装饰，或者改变其原主题的结构而比较自由的加以变化重复，这些均称为变奏手法。如：

例19　　　　　　　　　　　　　　肖邦“第一夜曲”



（六）展开，展开的概念就是将原主题材料中的某些因素或片段运用某些手法加以发展，或将原主题中的和声结构加以改变，或者是二者兼用。这在创作中叫做展开。

主题在展开时原主题的结构大大的改变了，这时的改变比起变奏重复时的改变要大的多，相当长的比较完整的乐思已经丧失了，只有原主题的部分片段或因素，可以是重复，变化重复，模进或在不同声部中重复。它可以是分开的也可以是按顺序或同时出现。（参看例柴科夫斯基四季“十月”，贝多芬的“热情奏鸣曲”作品57第一乐章展开部）。

第四节　音乐发展的几个不同阶段

通过大量的作品分析看，我们可以得出这样一个结论，几乎是全部的音乐作品，在音乐发展上都要包括：呈示、展开、总结、结束四个不同的阶段，甚至一个乐段也是如此。它具有普遍的意义。下面分别讲一讲音乐发展中的几个不同

阶段。

（一）音乐发展的第一阶段“呈示”。

乐曲主题的最初陈述，叫做呈示。这是乐曲的开始。在大型的音乐作品中，乐曲开始即最初陈示的主题往往不只是一个，有时两个或两个以上。音乐作品中最初陈述主题的部分，近似于戏剧的开始，即首先摆出问题。

乐曲中主题的最初陈述是多种多样的，但其共同的特征及标志是具有呈示型陈述的特性，其主题朴实，简练、音乐性质稳定，这主要表现在以下几个方面：

1、主题形象鲜明，手法简练。在音乐中主题的最初陈述，只有形象鲜明才能一开始给人一个深刻的印像，而只有手法简练才能有充分发挥的余地，（参看辛沪光的嘎达梅林交响诗”刘庄的“变奏曲”）。

2、主题统一，这常常表现在乐曲最初出现的一个或两个以上的主题之间的关系上。它们之间既有对比又有内在的有机联系（参看贝多芬“热情奏鸣曲”作品57，何、陈的“梁祝小提琴协奏曲”）。

3、调性统一，常常表现为单一调性，即乐曲开始的主题陈述时很少用转调，尤其是我国的一些作品更是如此。这是稳定的一个重要的因素。既使有转调、离调也多半是近关系调（如四度、五度关系）。在近代作曲家的作品中有时会出现较远关系转调的情形，但并不典型。

4、结构方整，乐曲中的主题陈述，常常表现是结构方整，句子对称。当然也有不规则的情形，但是就我国许多优秀作品来看，大都是方整性的，很多是以民歌或是革命歌曲为主题素材写成的（这只是一种情形而不是唯一的），也有

是以戏曲为素材写成的。像这些大都是规规矩矩的由两句或四句构成的乐段，而且常常是收拢性的。（参看“嘎达梅林交响诗”、“梁祝小提琴协奏曲”）。

（二）音乐发展的第二阶段即是“展开”，这个部分往往处在乐曲的中部。这在欧洲的古典作品中，最典型的陈述形式则具有中间型的陈述特性。当然插部式的中部也有，不过不典型。但就其我国的具体情况来说却恰恰相反，插部式的中部容易被人接受，所以也比较多。因此，今天从两个方面讲一讲乐曲的中部。

1、展开式中部，这种中部是用展开的手法最初将陈述的主题片段或某些因素加以展开，从各个角度揭示发展主题，这样构成的中部其独立性比较强。它的主要特征是不稳定，但与主题的最初陈述相比其富有动力的特点更为突出，它表现为以下几点：

主题缺乏完整性，展开式中间型陈述缺乏完整的主题段落，它只是把最初陈述的一个或两个以上的主题中的片段或某些因素，加以模进或作模进式的发展。这种手法叫做分解。中间型陈述常常带有进一步发展的作用，（参看柴科夫斯基的四季“十月”见例112）。

调性不稳，展开式中间型陈述，正如上面所讲，是用模进的手法将原主题中的片段或某些因素，作模进式的发展，这就促使中部没有稳固的调性，即使在本调之内也是非收拢性的（参看柴科夫斯基的四季“十月”、贝多芬的“奏鸣曲”作品二十二第二乐章）。

结构缺乏对称方整性。展开式中间型陈述常常表现为结构的细碎，它的平衡不是靠乐句的对称，而是在发展的过程

中求得平衡，这种类型的中部活跃性比较强（参看柴科夫斯基的“第六交响曲”）。

2、插部性质的对比式中部，很多乐曲的中间部某些部分有时不用展开手法去发展最初陈述的主题材料、尤其是我国的作品更多，而是用主题陈述的方式构成。所以它和展开式的中间型陈述恰恰相反，其特征稳定，并表现为结构方整、调性统一、主题的歌唱性较强。既使有转调也给人以稳定的印像，（参看刘文金的“三门峡畅想曲）。

（三）音乐发展的第三阶段总结，即是乐曲的再现。这意味着在乐曲中经过相当的中部发展音乐已不再向前发展了，而是需要有一个相当稳定的段落对整个乐曲加以概括总结。这一部分在音乐中具体的做法就是将最初陈述的主题，在原调上（主调）重复出现，这叫做再现。

再现是曲式构成的重要原则之一，几乎全部的曲式都采用再现的形式。三部曲式就是以再现作为基础而构成的。它的重要作用能使音乐得到总结呼应，从而使曲式获得圆满而统一结束的效果。主题的重复再现，实际上具有呈示型的特征，它只不过是比在呈示中更加具有高度的概括性和总结性，这在奏鸣曲式中表现的更为明显一些。由于主题的再现在曲式中所处的位置和作用的不同，所以，再现可分为如下几种情形：

1、完全再现，将最初陈述的主题原样不动的重复出现，叫做完全再现，如：

例20　　沙汉昆的小提琴曲“牧歌”



变化再现，再现时将最初陈述的主题在和声、调式织体、节奏、配器以及结构等方面加以改动、叫做变化再现、

变化再现在音乐作品中，比完全再现更为常见，这主要是由于再现部在曲式中所处的位置和起的作用的重要性而形成的，从许多的作品中分析看，变化再现有如下几种情形：

减缩再现，很多作品在再现时不是将原主题照原样重复出现，而是削减，这样使作品更加集中精炼，比如小提琴独奏曲“新疆之春”，再现时减少了17个小节，而后半部用振音的弓法演奏，这样使再现得到了变化并获得了良好的效果，（参看小提琴独奏曲“新疆之春”）。

织体、速度、力度的变化，很多的音乐作品中再现时往往处在乐曲的高潮，在这种情形下，主题的再现就不可能只是简单的重复，而必须作如下的变化，比如说织体的复杂化、速度的拉宽、力度的增强，再加上配器等手法的配合，借以促成音乐的高潮。比如辛沪光的“嘎达梅林交响诗”就

是这种情形，呈示部中主部的牧歌主题，是在动荡而徐缓地的波浪式弦乐背景上，先用双簧管奏出，刻画出草原的景像，而在主题再现时，由于织体、速度、力度、配器等方面的变化，原牧歌式的主题在这里变成了宏伟而庄严的颂歌。

综合再现，再现时有时还将引进中部的因素，这种情形叫做综合再现。（参看“梁祝小提琴协奏曲”，肖邦（“C小调第十三夜曲”）。

动力再现，再现时有时改变很大，并且有展开性的发展，使再现具有很大的动力，这种情形叫做动力再现（参看柴科夫斯基“第六交响曲”第一乐章）。

假再现，某些乐曲在真正的再现之前，主题材料先在其它调上（多半是属调或下属调）出现一下，为真再现做好准备，这种情形叫做假再现，比如：“梁祝小提琴协奏曲开始引子的部分，先在属调上再现随后再在主调上再现，还有贝多芬的“第十奏鸣曲”第三乐章也是这样。

上述几种情形除假再现外，都是主题与调性同时再现，但偶而也会出现二者不同时或二者只有一种再现的情形，比如调性先再现然后再再现主题，(参看贝多芬的“c小调第五奏鸣曲”第一乐章）。第二种是只再现调性（参看“爱德儿仲短歌”作品之6）。第三种只再现主题（参看普罗科菲也夫的“朱丽叶姑娘”、小提琴独奏曲“台湾啊！我可爱的家乡”。）不过这种情形比较少见。

（四）音乐发展的第四阶段“结束”，在曲式中当某一个段落或整个曲式终止之后，往往还会出现一个或几个小段落，它把已经达到的主调主题在调性上给予巩固和肯定，在乐思上给予补充，使之音乐构思更加完整，并获得园满结束的效

果，这种呈述形式在曲式中叫做结束型陈述，这是音乐发展的最后一个阶段。

结束型陈述的主要特征及其表现有如下几点：

1、主持续音的运用，乃是结束型陈述所独有的特征（参看贝多芬“第五交响曲”第三乐章结尾）。

2、音乐性质集中而概括，并具有总结性，在结构上，步步趋向收拢。

3、调性统一稳定。

4、结束型陈述往往缺乏独立性，有的只是一个曲式的补充，但也有大的（参看贝多芬“第五交响曲”第三乐章结尾）。

第五节 曲式中的连接过渡

曲式中由一个主题到另一个主题，或由一个段落到另一个段落之间的过渡，叫做连接，其中大一点的叫做连接部，小一点的叫做连接句，（有的叫走句或叫经过句），在声乐作品中叫做过门。它在曲式中的主要作用是起连接过渡的作用。

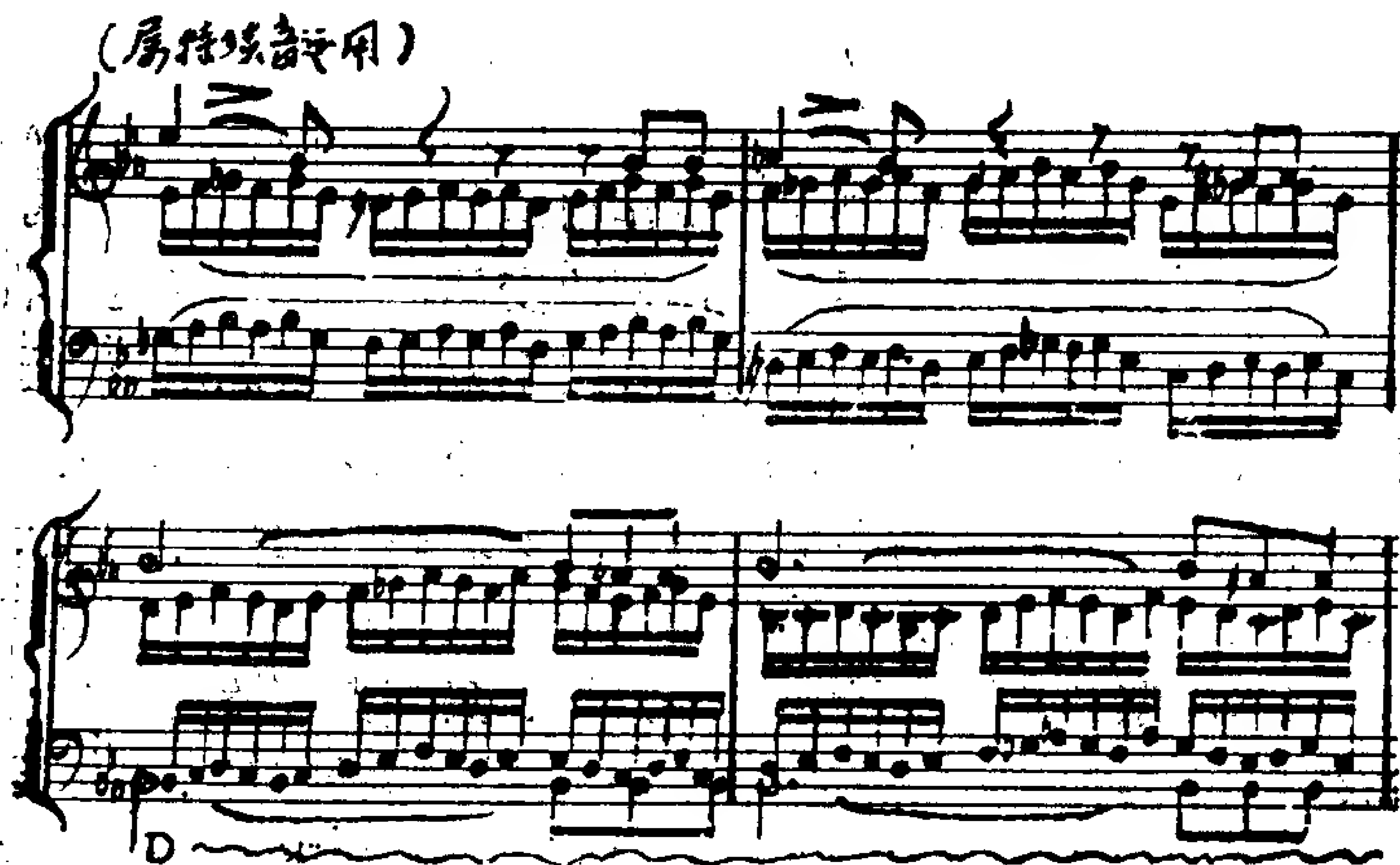
曲式中的连接过渡属于中间型的变体，具有不稳定的特性，本身缺乏独立性，主要表现在两个方面：一是短暂而频繁的转调，旋律缺乏歌唱性，（多见于外国的作品）二是和声功能的进行尤其是后半部，通常与要达到的调性，构成属与主的关系。属持续音的运用是连接部（连接句）的明显特征，（参看柴科夫斯基四季“十月”、贝多芬“奏鸣曲”作品22第二乐章）。三是重复前段部分乐思作为开始逐步更新过渡，至少在节奏上为引进后部分做好准备。参看分析下

面几例：

例21　　　　　　　　　　辛沪光的“嘎达梅林交响诗”



例22　　　　　　　　贝多芬“奏鸣曲“作品22第二乐章





第六节　有关曲式的附加部分引子

许多器乐曲或声乐曲（合唱曲多见，独唱有时也有），在主题陈述之前，往往出现一个短小的部分，（这个部分有大有小甚至只有一个音）而这个部分通常叫做引子。

引子作为乐曲（或声乐曲）前的陈述，其功能特性有以下几种类型：

1、通常所说“开场锣鼓”这句倒是点中了题，在这种情形下引子的呈述就成为乐曲的“开场白”起到抛砖引玉的作用。这种引子很像是人的帽子，本身具有一定的独立性，或者包含着某个主题的片段或主题中的某些因素如：

例23　　　　　　　　　　　　　　　　　　张靖平的"庆丰收"



上例具有某种独立性和全曲形成对比，但又构不成一个段落，引子中包含着主题中的某些因素。

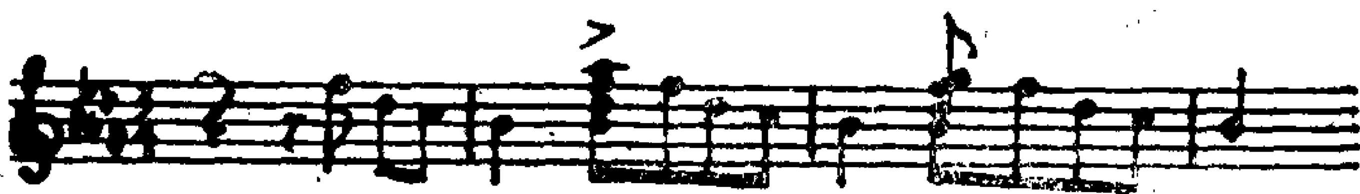
例24　　　　　　　　　　　何、陈的"梁祝小提琴协奏曲"





上例具有前奏的性质，它类似于歌曲的前奏，从这个意义上讲其本身独立性不强。但在这个引子中却包含着乐曲中主题的某些重要因素，比如残暴的封建势力主题，抗婚的主题等，都是从引子发展变化而来的，并且引子的末尾有明确的终止式（徵调式），这个和弦是后调的属，因而为主部的引出作好了准备。这个例子界乎二者之间。

2、某些乐曲的引子比较庞大，本身比较完整，独立性比较强，乐曲中基本部分的主题内容，在引子中表现得很清楚，并且有的引子还带有小引子。比如柴科夫斯基的“降b小调钢琴协奏曲”第一乐章的引子是三部曲式，本身还带有小引子，引子到主部的出现有连接句。引子中小引子的因素；如：



它在乐曲的发展中得到了充分的发挥。下面再举一例子分析一下。如：

例25　　　　　　柴科夫斯《第六交响乐》第一乐章



柴科夫斯基“第六交响曲”第一乐章呈示部前的引子，独立性很强，结构也比较完整，曲式中的主题在引子中陈述的也很清楚、完整，结尾处有休止符，并记有无限延长记号，借以和主部的音乐分开。这个引子在曲式中起着巨大的作用，整个交响曲的发展都与这个引子有着密切的联系（详见第九章第十一节）。

3、音乐作品中有很多引子本身不表达什么意思，缺乏独立性，只是加一个开头将主题引出。下面举几个例子分析

一下：

以伴奏音型作为乐曲的引子，然而这种引子将决定以后的音乐的性质。如：

例26　　　　　　　　　　　　门德儿松“e小调小提琴协奏”



有些作品的引子仅仅是一个和弦，或由几个和弦构成，甚至有的作品的引子只有一个音，这种情况不管是器乐作品还是声乐作品都常见。如：

例27　　　　　　　　　　　　包罗丁“第一首重奏”第四乐章



例28　　　　　　　　　　　　云南民歌“小河淌水”



第一章　单一部曲式——乐段

第一节　概　述

凡是主调音乐中最小的完整曲式，它表达一个完整的乐思（在多声部音乐中并具有完满的和声终止式）这种乐段在曲式中叫做单一部曲式。通常也叫做乐段。

乐段可以作为独立的小型曲式如浪漫曲、序曲等，也可以作为大型器乐曲的一个组成部分。前者的规模较大些，结构也比较完整独立。因为这时的乐段是作为独立的曲式来陈述，发展和结束一个乐思的曲式结构。

第二节　乐段的内部结构

组成乐段的最小单位是乐句、乐节和动机（副动机）。

乐句是具有一定的和声终止的音乐句逗（半终止或全终止；单声部音乐中是属和主），它是乐段组成的基本成分。

乐句内部可以分乐节，它只是用休止符和长音符隔开的小单位，没有和声的终止式，不具有句逗的意义。

动机的概念在前面已经讲过，它是音乐结构中最基本的组成部分，可以说是音乐的种子，也常常是乐曲发展的核心。假如在乐曲发展的过程中一再被强调出现，这时动机就具有主导的意义。如：

例29　　　　　贝多芬“奏鸣曲”作品2之2第三乐章



并不是说所有的乐段都必须划分为乐句、乐节或动机。有些乐段只有乐句而没有乐节和动机。如：

例30　　　　　河北民歌“小放牛”



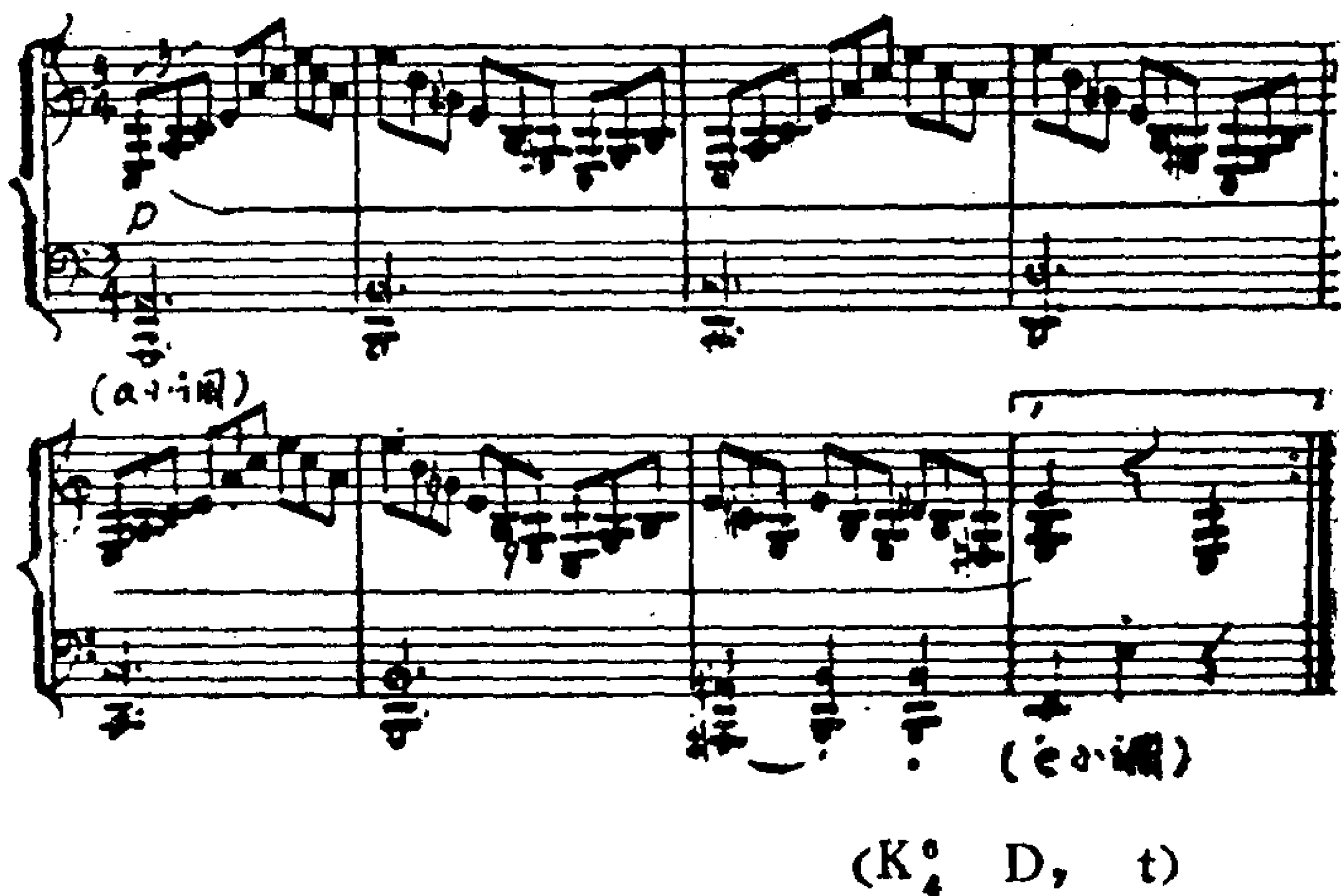
有些乐段只有乐节和动机不分乐句。如：

例31 贝多芬“第五交响曲”第一乐章



有些乐段是一气呵成的，它既不分乐句、又不分乐节，也不分动机。如：

例32　　　　　　　　　　贝多芬“第三奏鸣曲”作品2之3



第三节　乐段的类型

音乐作品中，由于运用主题材料的不同，乐段大体可分为三种类型：（1）重复类型。乐段中每句前面的主题材料相同，而终止有的相同或往往不相同（多数情况下不同，）这种情况在曲式中叫做重复类型。重复类型的乐段在乐句间重复时，有时加以变化或变化较大，这种重复又叫做变化重复。（2）非重复类型。乐段中每句的主题材料不同，当然终止也不同。这种情况在曲式中叫做非重复类型。非重复类型的乐段又由于运用的手法不同而分为展开类型的和对比类型的两种。所谓展开类型的乐段即用展开的手法发展乐段，这叫做展开类型的乐段；反之即用对比的手法处理乐段。这叫做

对比类型的乐段。（3）综合类型。音乐作品中有些乐段综合了上述两种类型的因素，在多句乐段中有几句重复有几句不重复，这种乐段叫做综合类型。

在以上三种类型乐段中，按乐句的多少，又可 分 为 一句。二句或三句以的上乐段。一句乐段篇幅太小太简单，不容易使乐思充分而完整的表达，所以少见（民歌中有这种情形但不多）；多句乐段往往又过分复杂，作为大型曲式中的一个段落也比较少见，往往作为独立的曲式最适宜。所以，在古典的作品中以两句乐段最多，我国的作品两句四句的乐段都常见。下面举例具体分析一下各种类型的乐段。

（一）重复类型乐段：这种类型强调主题材料的统一加深给人的印像，它是常用的一种最朴实最简单的手法。

1、两句重复类型的乐段。第一句常常结束 在 半 终止上，第二句则结束在全终止上。如：

例33　　　　　　　　瞿希贤“全世界无产者联合起来”



2、两句变化重复类型的乐段。下例是变化重复类型的乐段，第二句是第一句的模进，第一句结束在属上，第二句结束在主上。如：

例34　　　　　　　　　　　　　　　　西比柳斯的“摇兰曲”



以上列举的几个例子，它的主题材料重复、结构也重复。现在用a代表主题材料，数字代表乐句的小节数，划出图示借以帮助我们更清楚的看出它们的规律。如：

第一句		第二句	
a	+	a_1	——主题材料
4	+	4	——小节数
D或T		D或T	——终止式

3、三句重复类型的乐段。三句乐段是多句乐段的一种，结构较庞大，作为独立的曲式更合适（大型曲式中也有，）多见于前奏曲、序曲。如：

例35　　　　　　胡延中“序曲”

第一句

第二句

（g商）

a tempo 第三句

（a羽）

（d羽）

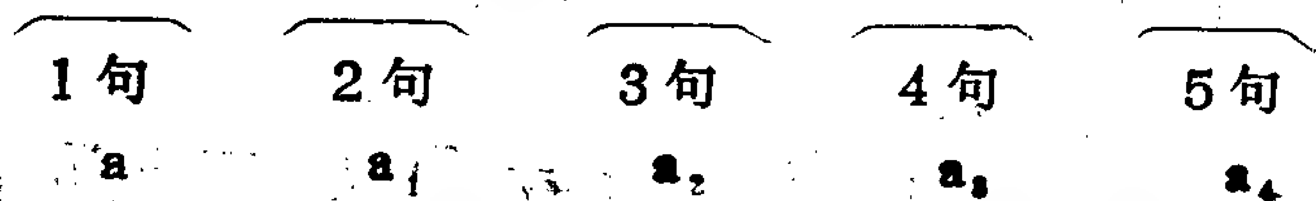
上例胡延中序曲中分三个乐句、重复中三个乐句长短不等，一个比一个长，结构也越来越大。每句的终止也不同，第一句结束在Ⅱ级上（给人感觉是G商调式）；第二句结束在Ⅲ级上（给人感觉是A角调式）；第三句结束在Ⅳ级上形成为羽调式。这首序曲的三个乐句的布局很有意思，第二句主题曲调放在左手上（实际低八度）与第一、第三句在音区音色上形成对比，从而在结构上获得变化，给人一个三段体的感觉。因此，使这首序曲更加园满完整。

4、四句重复类型的乐段。这种类型的乐段在古典作品中，比两句的乐段较少见到。四句的乐段实际上是在两句乐段的基础上发展而成，等于两句加两句。如：

例36　　　　　　哈萨克民歌“百灵鸟和夜莺”

这首民歌是四句乐段，第一句终止在属上，第二句终止在主上，第三句又终止在属上、第四句终止主上。实际上这首民歌构成两个乐段（后面将讲到）。这种重复类型的四句乐段，如用单一种材料是困难的，往往第三句加以变化，这就是通常说的"起承转合"。

5、五句重复类型的乐段，这种类型的乐段在音乐作品中几乎很少见到，这里只是作为知识性的讲一讲五句类型的乐段，有时偶尔会见到这种例子，但并不典型。比如，普罗可菲也夫的"第五奏鸣曲"第一乐章主部，它虽然是五句乐段，但是，它的第五句已经带有连接的性质，起连接的作用，而其它的每一句都有调性变化，最后没有明确的终止，其图示如下：



例37　　普罗可菲也夫“第五奏鸣曲”第一乐章

总之，重复类型的乐段，由于主题材料的重复运用，这对巩固音乐加深印像起到重要的作用。但是，在创作中不宜多用，必须用的巧妙，否则会造成单调，使人产生反感。

（二）非重复类型的乐段，这种类型的乐段恰恰与重复类型的乐段相反，它不用同一主题材料的重复，有时采用动机发展的手法，或引伸发展的方法形成后一句，或几句，使主题材料不断更新不断发展，有时会出现完全不同或鲜明对比的材料。总之，非重复类型乐段的内部具有一定的发展，或具有一定的对比，它比重复类型的乐段更加丰富一些。其本身可分为“展开”和“对比”两种类型。

1、展开类型的乐段。例38和例39都是两句展开类型的乐段。第二句是用第一句中的动机加以发展而成如：

例38　　　　　　　　贝多芬“第十一奏鸣曲”第三乐章



运用展开的手法发展旋律，需特别注意民族旋律的进行特点，这一点罗宗容的“小奏鸣曲”做的很好。如：

例39

罗宗容的“小奏鸣曲”



格拉祖诺夫的“小提琴协奏曲”主部，是个三句展开类型的乐段。这个乐段比较长、第二句、第三句都是继续发展第一句的乐思，旋律不断更新，自由地运用第一句的某些材料来发展。但又不是简单的动机模进，而是非常自然地、连贯而流畅地像流水一样奔流不息。如：

例40　　　　　　　　　格拉祖诺夫的“小提琴协奏曲”



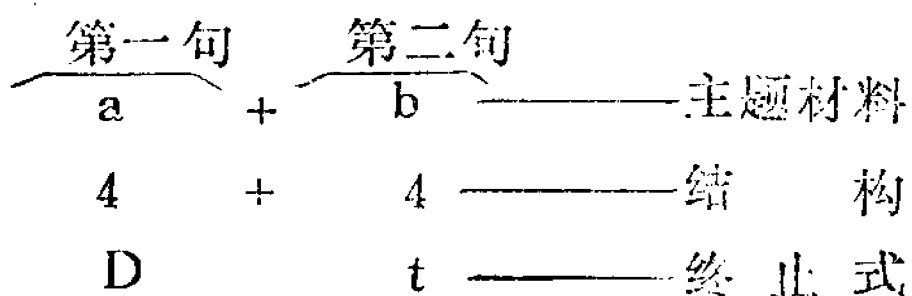
2、对比类型的乐段。两句对比类型的乐段。像柴科夫斯基四季中的“十月”（秋之歌），两句的主题材料鲜明的对比，第一句结束在属上，第二句结束在主上。如：

例41

柴科夫斯基四季“十月”



图示：



在我国一些作品中两句对比类型的乐段，当然主题材料形成鲜明的对比。但在终止上有一些是相同的，这可以说是一个特点。比如“兰兰的天上白云飘”，“梁祝小提琴协奏曲”中主部主题等等很多。另一个特点则是体现了我国所固有的民族调式。（参看例106“梁祝小提琴协奏曲”）。

三句对比类型的乐段。贝多芬“第二十七奏鸣曲”第一乐章主部，就是一个三句构成的对比类型的乐段，每一句都是新的材料，它们之间形成鲜明的对比。如：

谱42　　　　贝多芬"第二十七奏鸣曲"第一乐章主部



图示：

第一句	第二句	第三句
a	b	c
8	8	8
d	D	t

四句对比类型的乐段。像内蒙民歌"红旗歌"就是一个很好的例子，每句的材料都不同，只是在节奏上有某些联系。这首民歌很朴实，具有浓厚的民族调式色彩（是羽调式）。四句的终止是：t、d、S、t。如：

例43　　　　　　　　　　　　　　　　　　内蒙民歌“红旗歌”



图示：	第一句	第二句	第三句	第四句
	a	b	c	d
	4	4	4	4
	t	d	S	t

五句对比类型的乐段在音乐作品中少见，像“李瑞星编的“上海郊区好风光”中就是这种例子，除外很少。至于由六句、七句构成的乐段就更少了，所以就不一一列举。

（三）综合类型的乐段。这种类型的乐段是指在一个乐段中包含两种因素，又有重复，又有非重复。例如，有的乐段开始时只有个别的因素重复，随即就加以展开并出现新的对比材料，这在两句乐段中多半是这样。如：

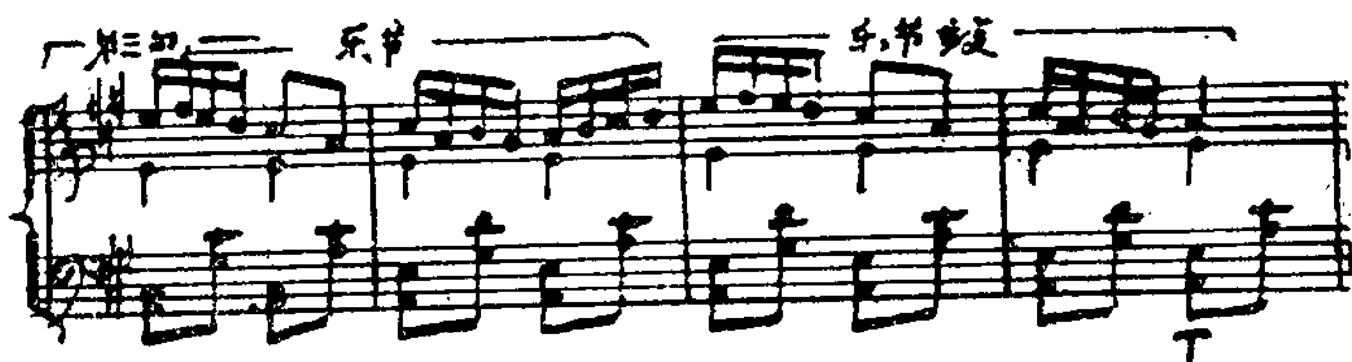
例44　　　　　　　　贝多芬的"奏鸣曲"作品2之1第二乐章



2、三句综合类型的乐段。像格里格的"挪威舞曲"就是这种例子，它的第二句和第三句中间虽有些因素是重复的但三句的对比又是鲜明的。如：

例45　　　　　　　　　　　　　格里格"挪威舞曲"

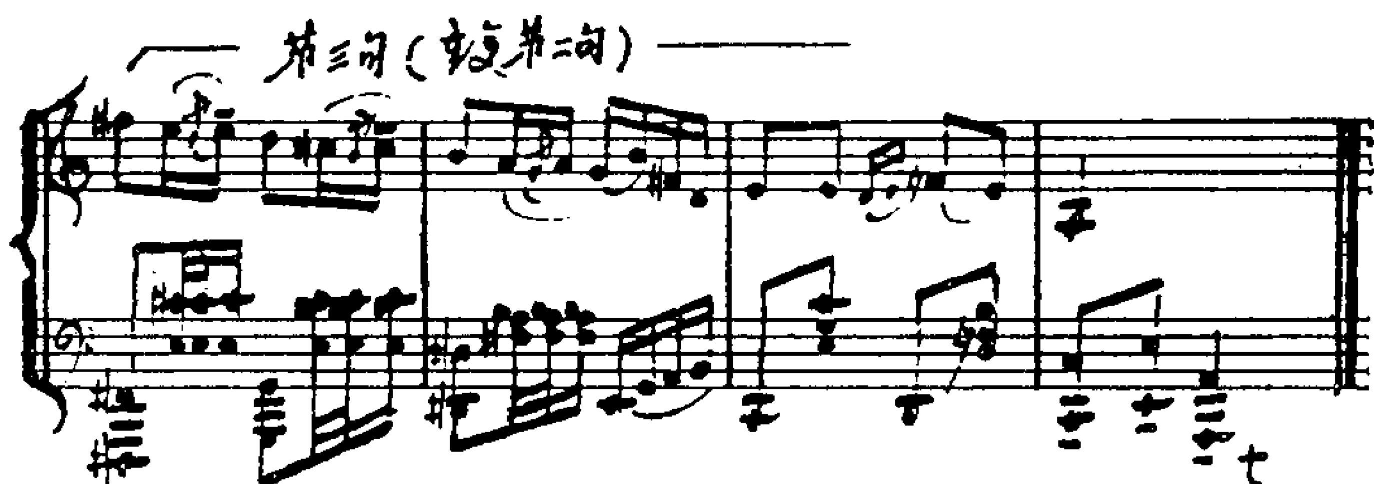




以上分析的两个例子是个别因素的重复。但在综合类型的乐段中，经常见到的多句乐段，往往某几句是重复的，而某几句却又是对比的。像普罗科菲也夫的舞剧“宝石花”中的“吉普赛舞曲”，就是这方面的例子。它是三句乐段，第三句是第二句的变化重复，调式上也有色彩的变化。如：

例46　　　　普罗科菲也夫的“吉普赛舞曲”





3、四句综合类型的乐段。像舒伯特的歌曲“流浪”，是这种类型的典型的例子。它的第二句重复第一句，第三句和第四句形成对比。如：

例47　　　　　　　　　　　　　　舒伯特的歌曲“流浪”

第一句

去流浪是桩大快乐，去流浪　浪，

第二句

去流浪是桩大快乐，去流浪　浪，

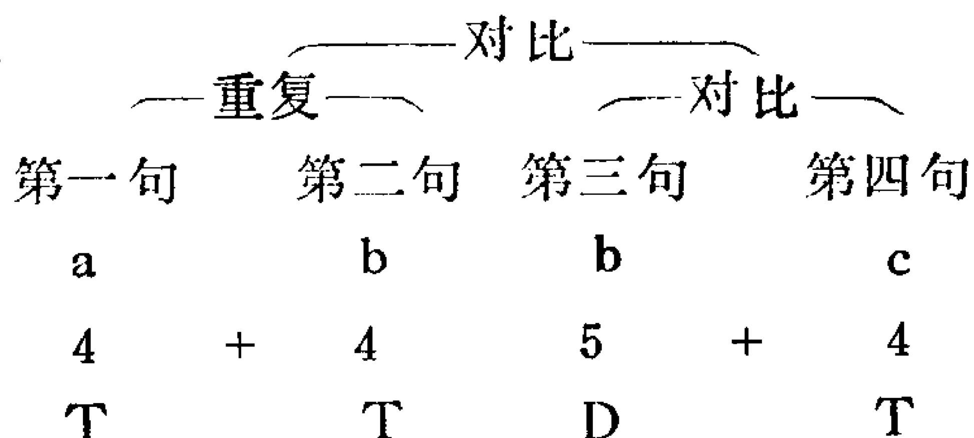
第三句

那磨房师傅不知道这世界多么

第四句

宽广，去流浪，去流浪，去流浪去流浪。

图示：



四句综合类型乐段还有另一种情形，像舒伯特的歌曲“菩提树”，它的第二句重复第一句，第四句重复第三句；而一、二句和三、四句对比。如：

例48

舒伯特的歌曲“菩提树”

第一句
门前有棵菩提树，生长在古井边
(T)

第二句
我做过无数美梦，在它的绿荫间
(T)

第三句
也曾在那树干上，刻下过爱诗句；
(D)

第四句
无论快乐和痛苦，常在树下留恋。
(T)

图示：

对比（第一、二句 与 第三、四句）

重复（第一句、第二句）　　重复（第三句、第四句）

第一句		第二句		第三句		第四句
a		a		b		b_1
4	+	4		4	+	4
T		T		D		T

四句综合类型乐段在我国还有这种情形，像陕北民歌“三十里铺”，它的第二句和第三句都是重复第一句（第三句重复时稍加变化），而第四句和一、二、三句形成对比。如：

例49　　　　　　　　　　　　陕北民歌“三十里铺”

第一句

提起个家来 家有名，

第二句

家住在绥德、三十里铺村，

第三句

四妹子和了个三哥哥，

第四句

他是我的知心人。

图示：

第一句		第二句		第三句		第四句
a		a		a_1		b
4	+	4	+	4	+	3
D		D		D		T

4、五句综合类型乐段。像舒伯特的歌曲“鳟鱼”，它的第一、二句是重复，第四、五句是重复，第三句是对比的，之间第一、二句同第三，同第四、五句又形成对比。如：

例50

舒伯特歌曲“鳟鱼”

第一句
明亮的小河里面有一条小鳟鱼，快

第二句
活的游来游去象箭儿一样，我

第三句
站在小河岸上静静地朝它望，在

第四句
清清的河水里面它游得多欢畅。在

第五句
清清的河水里面它游得多欢畅。

图示：

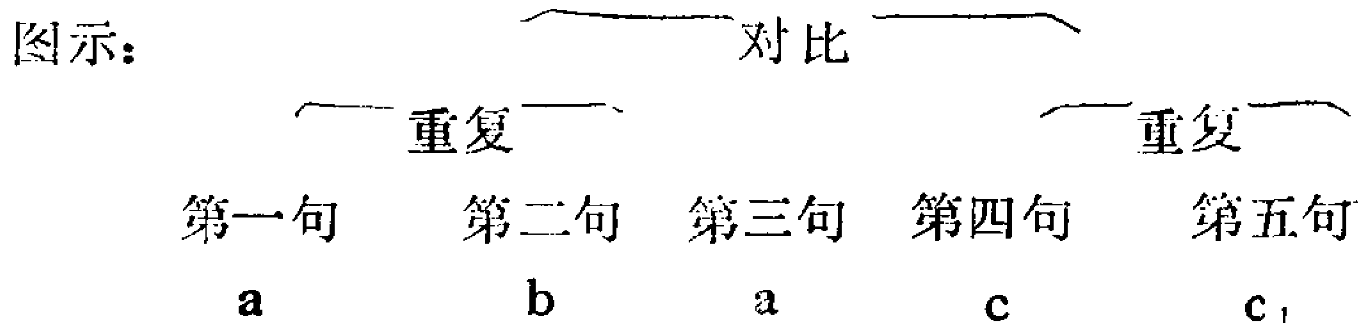
对比

重复　　　　　　　　　　重复

第一句	第二句	第三句	第四句	第五句
a	a	b	c	c_1

五句综合类型乐段还有这种情形，像肖邦的“F大调夜

曲”（第一部分），它的第一和第三句重复，第二句对比，第四和第五句重复。同时第一、二、三句和第四、五句形成对比。如：



音乐作品中某几句重复，某几句对比的例子是很多的，排列方式也是多种多样的，上面讲的这一些仅仅是其中的一部分，这里就不一一多举了。

另外，这里讲一讲“一句的乐段”。在某些音乐作品中还会遇见一句的乐段，这种乐段其本身很短，只有一句。像舒曼的“叙事曲”主题，就是这方面的典型的例子。如：

例51

舒曼的“叙事曲”主题



有些短小的一句乐段可以明显的归为展开类型的。如贝多芬的“三十二变奏曲”主题就是由一个动机发展而成的一句乐段；有一些可以为综合类型的。如贝多芬的“第二奏鸣

曲”第一副部主题，它本身的规模较大，内部不断的展开，但又有对比的因素。

第四节 乐段的调性、收拢与开放

（一）完全收拢性乐段。乐段凡以主调开始（即最先运用的调）并以完全终止结束在主调上。这种乐段在曲式中叫做完全收拢性乐段。比如莫扎特“第十一奏鸣曲”、“梁祝小提琴协奏曲”中的主部主题等都是这种类型的乐段。

这种乐段具有完满而稳定的和声终止式，结束感很强。当它作为独立的单一部曲式时，可以用来结束全曲。在大型的作品中可以用来结束全曲的某个段落。

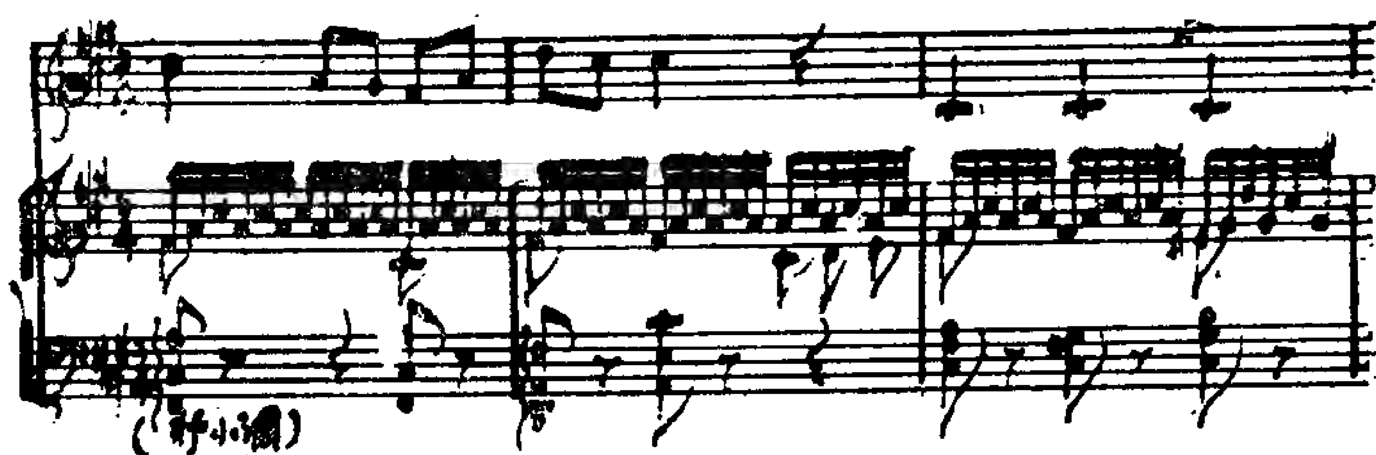
（二）转调乐段。乐段凡以主调开始（即最先运用的调）但不结束在主调上。而以完全终止结束在其它调性上。这种乐段在曲式中叫做转调乐段。

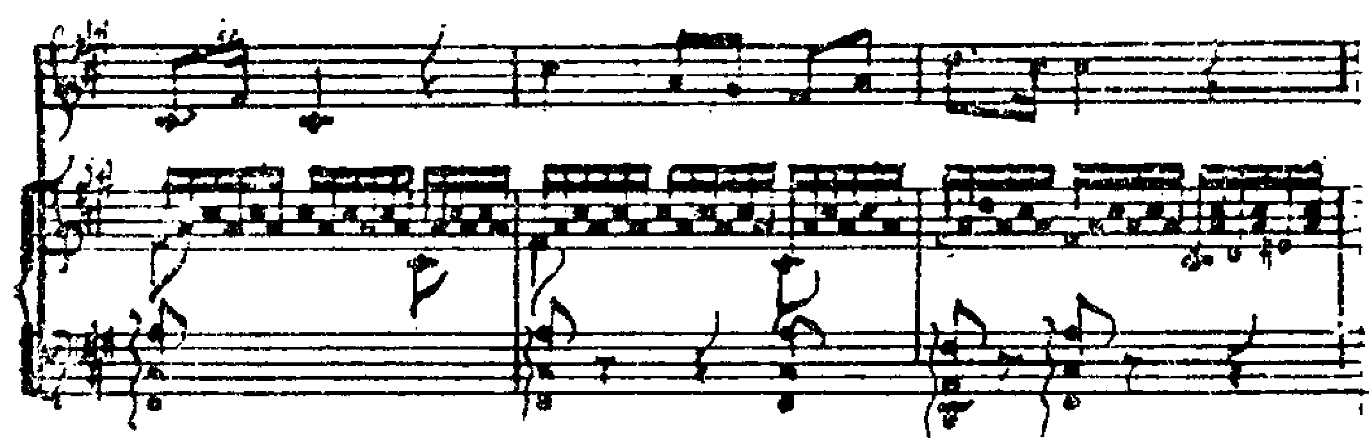
转调乐段在结构上是收拢的，因为它有完满的终止式，但在调性上却是开放的（它转入了新调）一般转调乐段大都转到属方向的调（如V级或Ⅲ级等），较少向下属方向转调。有时大调转到TSⅥ级或小调转到关系大调，或同主音大调上等等。下面分别举例说明。

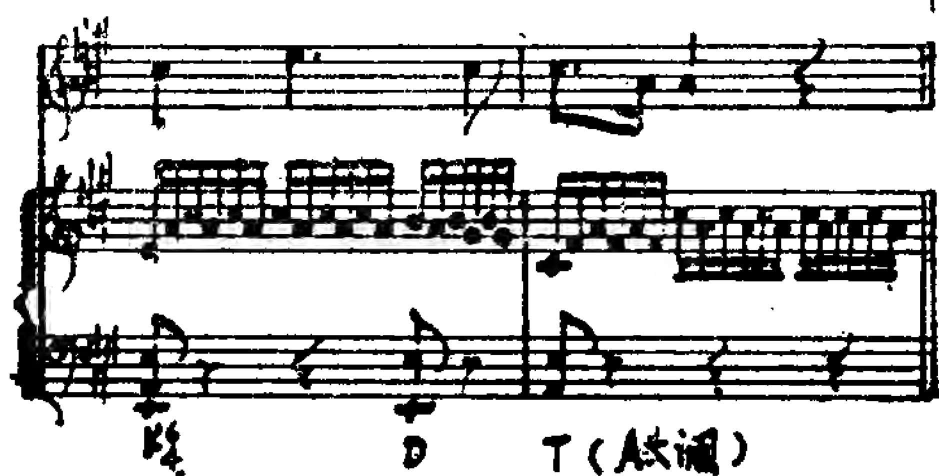
1、贝多芬的“第三奏鸣曲”第三乐章中的主部主题，开始是a小调而后转到e小调（属方向）（参看例32）。

2、德沃夏克的歌曲“寂寞”，开始是♯f小调而后转入A大调（Ⅲ级调性属方向）。如：

例52　　　　　　　　　　　　　德沃夏克的歌曲“寂寞”







3、普罗科菲也夫的舞剧“宝石花”中的轮舞，开始是A大调，而后转入TSV1级调。如：

例53　　普罗科菲也夫的舞剧“宝石花“中的“轮舞”



4、拉科夫“e小调小提琴协奏曲”副部主题，开始是bE大调而后转入D大调。这种色彩性的转调，在古典作品中比较少见。但在近代作曲家的作品中并不稀罕。从许多作品中分析看，这种中音调性所带来的色彩，已被近代作曲家所偏爱。如：

例54

拉科夫的“e小调小提琴协奏曲”

Moderato

p

（♭E调）

p

p

dim.

rit.

D7 T（D大调）

转调乐段由于结束在新调上（即调性是开放的），所以具有不稳定性，给人以不稳定的印像。因此，它要求乐思的继续展开；但是，它本身又具有完满的终止式（即在结构上又是收拢的），所以又给人以停顿的感觉。故这种类型的乐段适用于大型器乐曲，在小型的作品中较少见到。它常常是作为大型乐曲中的一个部分的终止，不宜作全曲的结束。

（三）结构开放性乐段。有些乐段虽然不转调，但它结束在属上（半终止），这种类型的乐段在结构上却是开放的，给人以不稳定的印像。所以也称为一种不稳定的开放性乐段。这种例子很多，像贝多芬“第一奏鸣曲”第一乐章主部主题等。如：

例55　　　　　　　　贝多芬的“第一奏鸣曲”主部主题



（四）完全开放性乐段。凡是既未终止在原调，又未明确的转入新调，甚至没有任何明确的终止式。这种类型的乐

段在曲式中叫做完全开放性的乐段。它在调性上以及结构上都是开放的，十分不稳定，把它作为大型曲式中的一个部分最为常见。

完全开放性乐段的本身的后段就可以起到连接作用，直接引入一个新的段落。它虽然不稳定，但由于它具有从内部与新段落起连接的作用。所以，作为奏鸣曲式的主题，运用这种类型的乐段比较合适。如：

例56　　　　　　　　贝多芬“第二十奏鸣曲”第二乐章

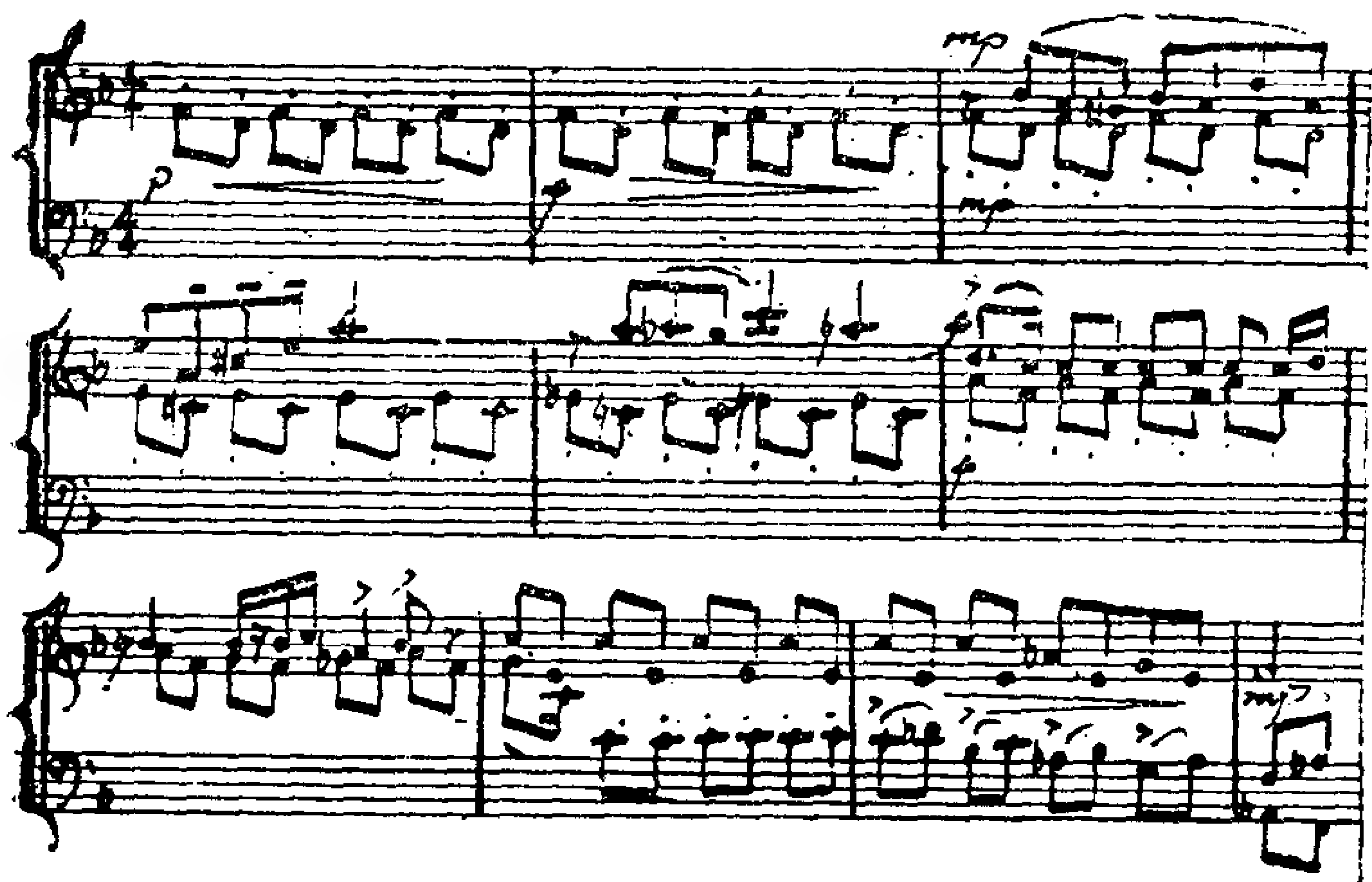
Menuetto

上例是一个两句的重复类型的乐段，第二句后面在旋律方面明显的是在G调上进行，但和声的功能序进却不很明确，这表现在对新调的巩固和支持上，乐段的最后也未有明确的终止式。但旋律的进行和从属五、六的出现，为新段的引出做好了准备。

除外，近代作曲家们为了打破各部分的分隔性，加强全曲的溶解性，常常采用这种完全开放性的乐段。比如普罗科菲也夫的第五交响曲”第二乐章，以及它的“第五奏鸣曲”的主部主题都是完全开放的例子。如：

例57

普罗科菲也夫“第五交响曲”第二章

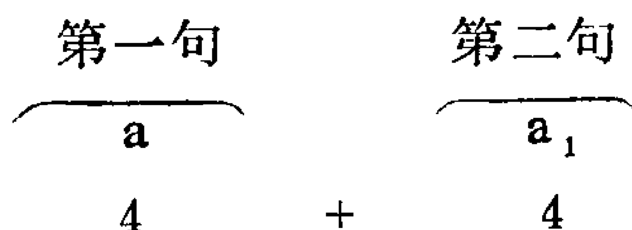


第五节　乐段内部的结构变化

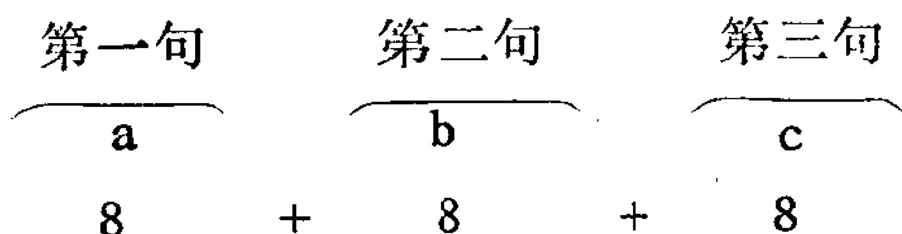
（一）乐段的方整性与非方整性。凡是乐段内部的结构，是由偶数小节形成的，叫做方整性乐段；反之，如果包含任何奇数因素，则叫做非方整性乐段。

1、方整性乐段如：

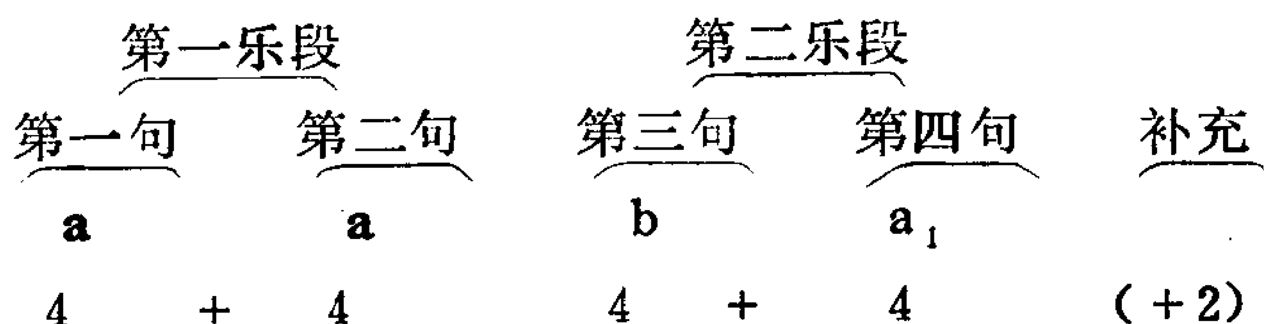
参看例33，瞿希贤的“全世界无产者联合起来”。



参看例42，贝多芬的“第二十七奏鸣曲”第一乐章主部。



参看例93莫扎特“第十一奏鸣曲”第一乐章主部。



上例均为方整性乐段。这种乐段具有平衡而均称的特点。但有时也显得有点呆板。

2、非方整性乐段如：

参看例35，胡延中的“序曲”。

第一句　　第二句　　第三句

a　　a_1　　a_2

6　　8　　10

参看例49陕北民歌"三十里铺"。

第一句　　第二句　　第三句　　第四句

a　　a　　a_1　　b

4　　4　　4　　3

上两例都是不方整性乐段。这种乐段在结构上缺乏均衡和平整的特点。但确有较大的灵活性，不致于过于呆板。因而，在创作中由于内容的需要，经常采用这种类型的乐段。

（二）结构的反复、分裂、综合、又分裂又综合：

1、结构的反复。乐段内部的结构，凡是小节数是周期出现的，叫做结构的周期反复。如：

参看例29贝多芬的"第二奏鸣曲"第三乐章。

第 一 句　　第 二 句

1 + 1 + 2　　1 + 1 + 2

参看例33瞿希贤的"全世界无产者联合起来"。

第 一 句　　第 二 句

4　　4

上两例的情形均为结构的周期反复。这种结构的周期反复加强了音乐的规律性，使结构清楚统一。但另一方面却容易产生单调之感。

2、结构的分裂。凡是前面的结构大，后面的结构小，这种情形叫做结构分裂。结构分裂的特点是越来越活跃。因而，音乐创作中它常常伴随着动机的展开，和乐思的发展，

（参看例12“梁祝小提琴协奏曲”）。有时结构的分裂表示一种逐渐消失的情绪。在这种情形下它常常伴随着力度的减弱、速度的渐慢等。（参看柴科夫斯基“第六交响曲”第一乐章78—82小节处）。

3、结构的综合。凡前面的结构小后面的结构大，这种情形叫做结构的综合。结构的综合具有总结和概括的特点。所以显得分量重，给人一个比较稳定的印像，在音乐作品中常见。如：

例58　　　　　　　　　　　　　陕北民歌“东方红”



图示：

$$\underbrace{2+2+4}_{\text{第一句}} \qquad \underbrace{8}_{\text{第二句}}$$

综合结构的例子，在音乐作品中很多，像“梁祝小提琴协奏曲”中的主部主题等等。都是这种结构的典型例子。

4、结构中的又分裂又综合。在实际创作中往往不只是单一种结构，而是多种结构相结合着运用。这种情况叫做又分裂又综合。比如肖斯塔科维奇的升f小调赋格曲的主题，

就是运用了结构的反复、分裂、综合的原则，使乐思由陈述、巩固、发展到结束。如：

例59　　　　　　　　　肖斯塔科维奇“•F小调赋格曲”



第六节　乐段规模的扩展与减缩

在创作中，由于内容的需要，乐段的规模常常加以变化，乐思加以发展，这就需使乐段的长度扩大或者是缩小，这是极为常见的手法。

通过对许多作品的分析看，乐段规模的扩展手法总的来说大体有三种，下面分别讲一讲。

（一）扩大。凡在乐段内部（即在终止之前）用来扩展乐段的手法叫做扩大。这种手法往往是在乐段终止之前，或在乐段的进行当中，用来扩大乐段的结构。所以创作中，由于音乐发展的需要，通常是后一句中展开某些因素、动机或乐节、或延长终止、或用阻碍终止、或者是用意外进行；在我国的民歌中常常用垛句等的手法处理乐句，并通过这些方法来达到扩大乐段规模、发展乐思的目的，这在创作中具有积极的意义。

1、运用垛句的手法处理乐句，扩大乐段规模。如：

例60　　　　　　　　　　内蒙民歌“想亲亲”

这首内蒙民歌“想亲亲”，由于歌词的需要，在第二句中运用垛句的手法来处理，将同一音型重复了五次，因而强调了想亲亲的情绪，从而也扩展了乐段的规模，成为4 +10的结构。

2、延长终止式扩大乐段规模。如：

例61　　　　巴尔托克的“献给孩子们”变奏曲最后一段

上例是一个两句重复类型的乐段，在第二句中将终止式延长一倍，从而扩大了乐段的规模，成为6＋7的结构。

3、阻碍终止扩大乐段规模。如：

例62　　　　格林卡“伊万苏萨宁”泳汉调

我的大地啊　给我力量.

D —→ ♭VI

扩充——

4、意外进行扩大乐段规模。如：

例63　　　　舒伯特歌曲“泪洪”

Lento

上例是个两句重复类型的乐段，它的结构应该是：4＋4，由于运用意外进行的手法，而扩大了乐段的规模，使第二句扩大为六小节。因而形成了4＋6的结构。

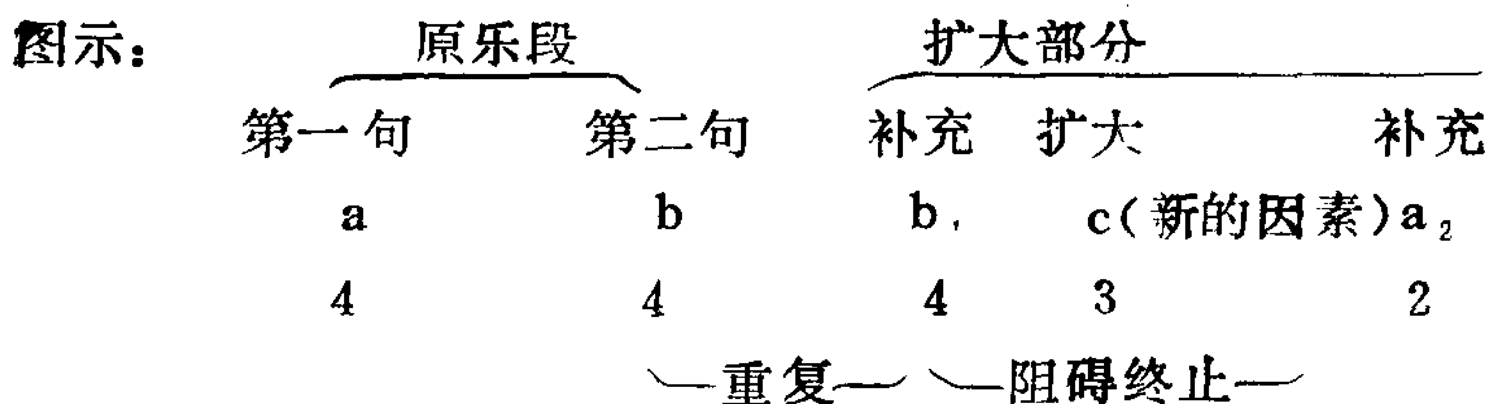
（二）补充。凡在乐段外部（即在终止之后）用来扩展乐段的手法，叫做补充。这种手法是在乐段终止之后从乐段的外部来扩大乐段的规模，它与“扩大”手法正好相反。也就是说：当乐段终止后，加入一点材料作为补充，使终止更加稳定，乐思更加完整。简单的补充可以是终止式的重复（参看贝多芬的“奏鸣曲”作品2之一、第一乐章）。有时

只有一个和弦（参看肖邦的“前奏曲”20），有的补充终止有好几个（参看柴科夫斯基四季“十月”）。有时因内容的需要，后一句要强调乐思的充分发展和结束的充分完整，因此，不只一次的扩充和补充，有时二者同时用。如：

例64　　　　贝多芬“第八奏鸣曲”第三乐章主部

上例原是两句对比类型乐段，其结构应该是4＋4。由于

第二句后作为补充重复了一次而形成第三句，然后又加扩大、再加补充又扩大了5小节，形成如下的结构：



像这种扩展乐段的例子，还有斯克里亚宾“第四前奏曲”等作品。

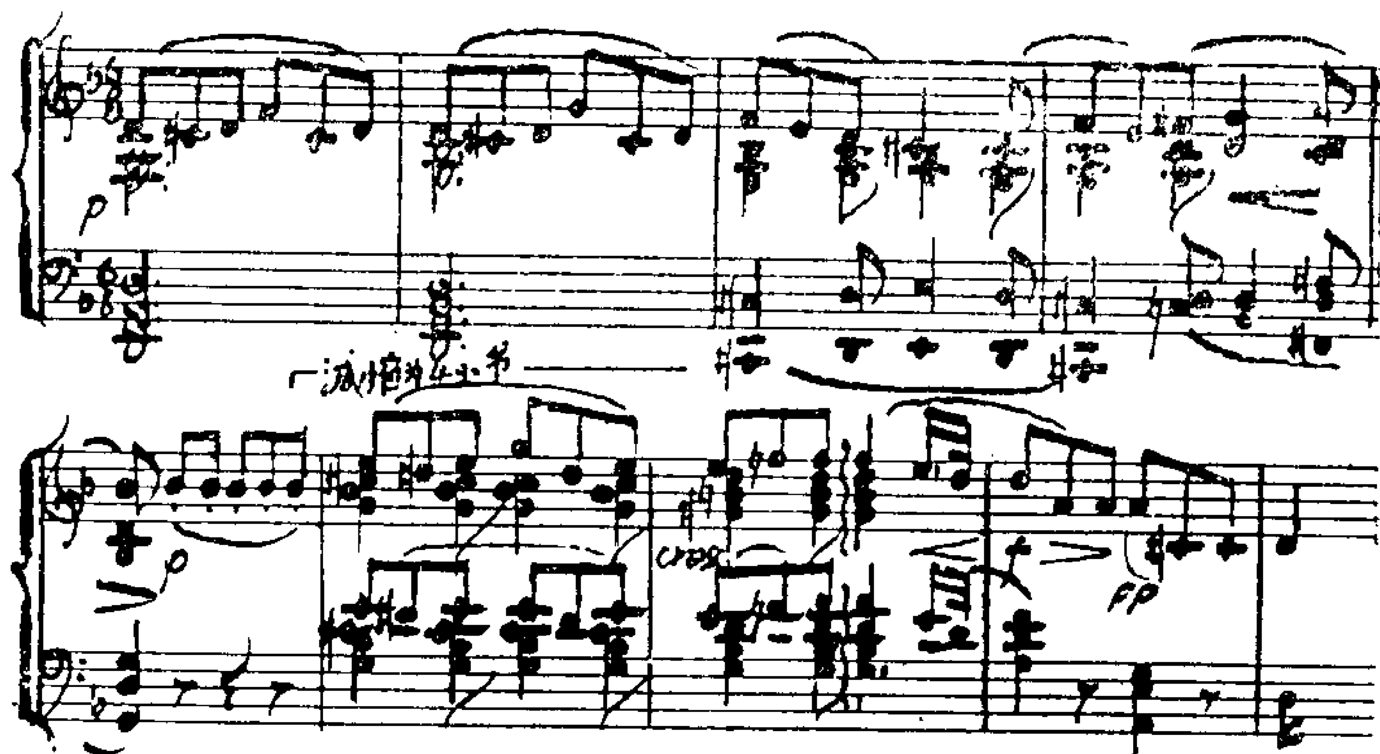
（三）乐段的附加部分。当乐段作为独立的乐曲时，通常有前奏、尾声和间奏（多见于声乐作品），尾声在意文中叫Coda，这些都是乐段的附加部分，用来扩大乐段的规模。这在前面已经讲过，这里不在重复。

在创作中，乐段规模缩小的手法，一般比扩展的手法较少被作曲家采用。主要因为乐段的后一句，往往是发展和结束前面的乐思，它常常是带有总结的意义，这是符合一般音乐发展规律的。所以，越来越小，一般说来是比较少见。

通过对许多作品的分析看，乐段规模缩小的手法总的来说大体有两种，下面分别讲一讲。

1、减缩，在乐段的后一句中缩短其长度，这种情形叫做减缩。它往往是在乐思不太展开的乐段里应用。如：

例65　　　　　　　　　贝多芬“第七奏鸣曲”第二乐章



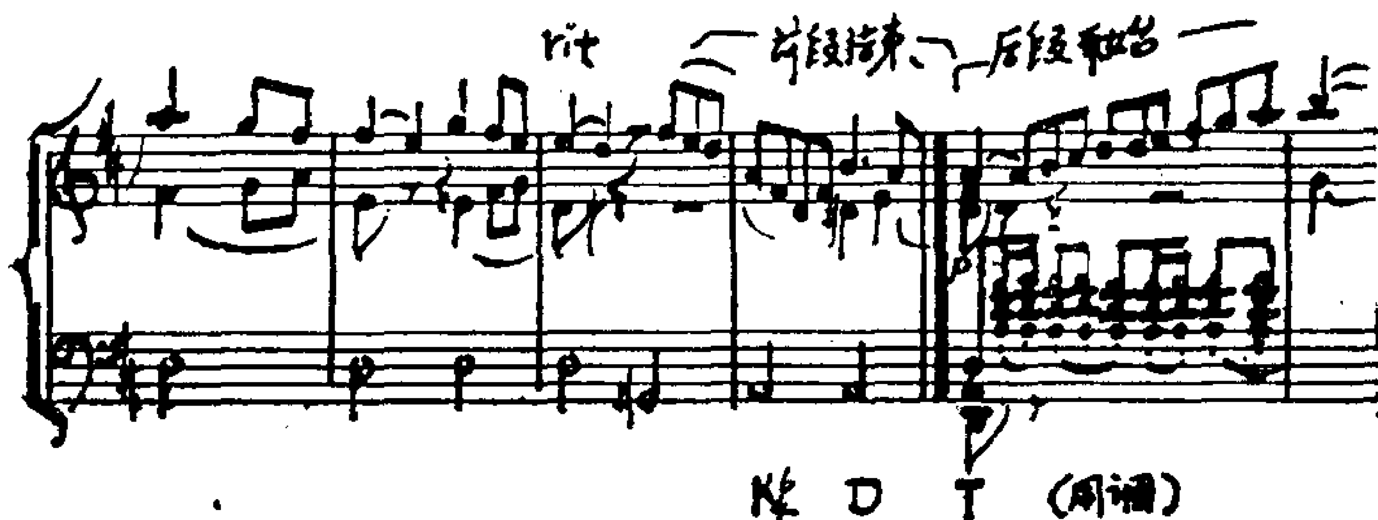
图示：	第一句	第二句
	a	a_1
	5	4

2、重叠。音乐作品中前一段落的结束，恰恰是后一个段落的开始，它减去了两个段落之间的空隙，这种现象在曲式中叫做重叠。在创作中运用这种手法达到乐段减缩的目的。

通过许多作品的分析看，重叠终止往往是这样的，后段的开始小节还是前段的终止。所以又叫做侵入终止。

重叠能使曲式紧凑，并能促成曲式中段落之间的融合性，另一方面又能促成音乐进行的突进性，有的作品采取突然闯入的手法，给音乐造成强烈的戏剧性效果。如：

例66　　　　　柴科夫斯基“第六交响曲”第一乐章



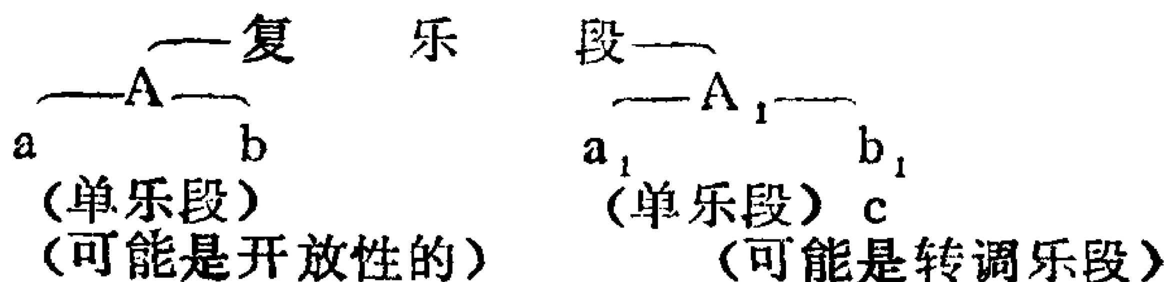
例67　　　德沃夏克“B小调大提琴协奏曲”第二乐章



第七节　复乐段

在四句乐段中往往有这种乐段，它的一、二句形成一个单乐段，三、四句又形成一个单乐段。而这两个单乐段之间彼此又形成一个总的统一体。这种乐段叫做复乐段。

复乐段具有双重的乐段关系，在结构上常常是方整的，主题材料也常常是重复的。复乐段的图示大体如下：



例68　　　　　　　　贝多芬“第三交响曲”第二乐章



上例是一个转调的复乐段。第一个单乐段可分为两个小句，最后的完全终止结束在主上（c小调）。第二个单乐段也可分为两句，最后一句转到降E大调（平行大调上）即形成一个转调的复乐段。

我们再看一看瞿希贤的“全世界人民心一条”，这个例子也可看作是个复乐段。每一个大句是一个两句的单乐段，第一个单乐段停在属上，第二个单乐段停在主上。如：

例69　　　　　　　　　　瞿希贤的“全世界人民心一条”



乐段反复。乐段可以原样反复，这时可以用记号(‖: :‖)代替，也可以变化反复。当变化反复时，往往伴随着织体的变化和旋律的装饰乐段的反复，一般在曲式中不形成新的曲式概念。这是必须注意的。

总之，乐段作为最小的独立曲式，常常表达一个音乐形象，一种情绪绪，音乐的主题往往就以乐段的形式来陈述。它可以作为独立的小型曲式，这时就具有很强的独立性，结构也是完全收拢的。它可作为大型曲式中的一个部分，这时它就不一定是收拢的。然而，乐段的内部可能有一些变化，它常常是一些带有曲式学上的基本问题，只有把它弄懂，方能为以后掌握大型曲式打下基础。

第二章　我国民歌的特点及其运用

第一节　概　　述

我国是个多民族的国家，历史悠久，各族人民一向勤劳勇敢，他们在变革现实斗争中，创造了丰富的文化，这些给我们今天的学习研究，留下了宝贵的文化遗产。民歌就是其中之一。当这门课在讲完单一部曲式（乐段）时，还必须研究一下民歌的曲式结构，民歌的曲式特点以及民歌在创作中的运用问题。这对分析作品，掌握曲式结构、以及对大家的创作都是有益的，切不能忽视。

建国以来，通过大量的不能说是全部，至少是相当数量的、优秀的、比较有影响的作品，大都是以民歌为素材（甚至是原民歌)写成的。比如："嘎达梅林交响诗"、"瑶族舞曲"罗宗容的"第一交响乐"、"新春乐"小提琴独奏曲等；有的是以戏曲为素材写成的。比如："梁祝小提琴协奏曲"等；有的是以革命历史歌曲写成的。比如：王云阶的

"抗日战争交响乐"、"钢琴协奏曲黄河"等等。这些作品，反映了作曲家们成功的把民歌、戏曲及革命歌曲运用到创作中去，并成为我们学习的典范。当然，我不是主张创作一定要这样做，这不过只是一种方法而已。关于这个问题在过去一直争论不休，概括起来只有两种意见，一种认为这是"创作的简单化"、"标签化"，一种认为："器乐创作不这样做说不清楚"等等。总之，我认为这两种意见在某种程度上或多或少都有点道理，同时也带有某些偏面性。肯定一切不对，因为它把创作的路子堵死了；否定一切也不对，因为实践中确有一些好的作品就是这样做的。但是，由于运用的好，运用的恰当，反映了生活并深受群众的喜爱，对社会起了积极的作用，这又有什么不好呢？也应该认为是一朵花，关键在于运用的好不好。

声乐作品那就更多啦，比如："桂花开放幸福来"、"小河的水清又清"，历史歌曲"松花江上"等。另外，还有吸取民歌、戏曲、曲艺的曲体素材进行创作。比如："晋察冀小姑娘"是运用曲艺的结构素材，写的是一种叙事歌曲，反映了晋察冀小姑娘斗争的英雄事迹，马可写的歌剧"小二黑结婚"是以邯郸的平调路子为基础写的，还有马可等人写的歌剧"白毛女"是以民歌为基础，有的是原民歌，有的是改编创作。

这里特别提一下"长征组歌"，这部组歌共有十段，除第一和第十两段外，其余八段都具有鲜明的民族风格和浓厚的地方色彩，当作品闻世后，立刻得到观众的赞誉，值得研究学习。我认为这部作品很好，作者没有直接搬用民歌，而是把各地的民歌溶化了再创作。所以，当听到之后既感到新

鲜、亲切，但又找不到到底用的是那一首民歌，这就比直接搬用民歌更好些。

总之，根据上述情况，可以得出这样一个结论，就是说熟悉民间音乐、掌握民歌、戏曲等民间素材，这对于一个搞创作的人是十分必要的。因此，在这门课中应该给予重要的位置。

第二节　民歌的曲式结构

民歌的曲式结构是一种简单不太大的声乐曲式，在民歌中很少有超出乐段的结构，并具有分节歌的结构特征。这种曲式是劳动人民的创作结晶，是各种曲式的基础。第一节中讲的足可以说明民歌对创作的影响，古今中外都是如此，像柴科夫斯基的“bB大调弦乐四重奏”就是在民歌的基础上创作发展而成的。

通过大量的民歌分析看，民歌的曲式结构大都以两句为最多，像反映劳动人民生产劳动的民歌、以及反映生活的抒情民歌，都是以两句构成的。如：河北民歌“小白菜”、山东民歌“沂蒙山小唱”等。

民歌中的两句结构是创作的基础，很多作品的主题大都是以两句构成的，如：“梁祝小提琴协奏曲”中的主题，就是用越剧的素材写成的两句乐段，但它已失去了原越剧的结构面貌，由此而发展成为一个大协奏曲。

除两句的外，再就是四句构成的也很多，像例49陕北民歌“三十里铺”、内蒙民歌“红旗歌”（见例43）等。这种结构对声乐器乐的影响也很大。

大量的民歌中还有一种是山歌体裁的，这种民歌短小、节奏较自由、风格高亢、结构多半是上下两句对称的一问一答，这多半是一种情歌。有的少数民族比如侗族就有一种交际活动叫做“玩山”，男女青年在坡上唱歌谈爱，还有大家熟悉的刘三姐中也是上下对称的句式结构。如：

例70　　　　　　　　　　侗族民歌“山歌”



第三节　我国民歌的某些特点

我国的民歌非常富有特点，这主要表现在调式上、旋律上以及民歌中的复调因素等方面，下面分别谈一下民歌中的特点。

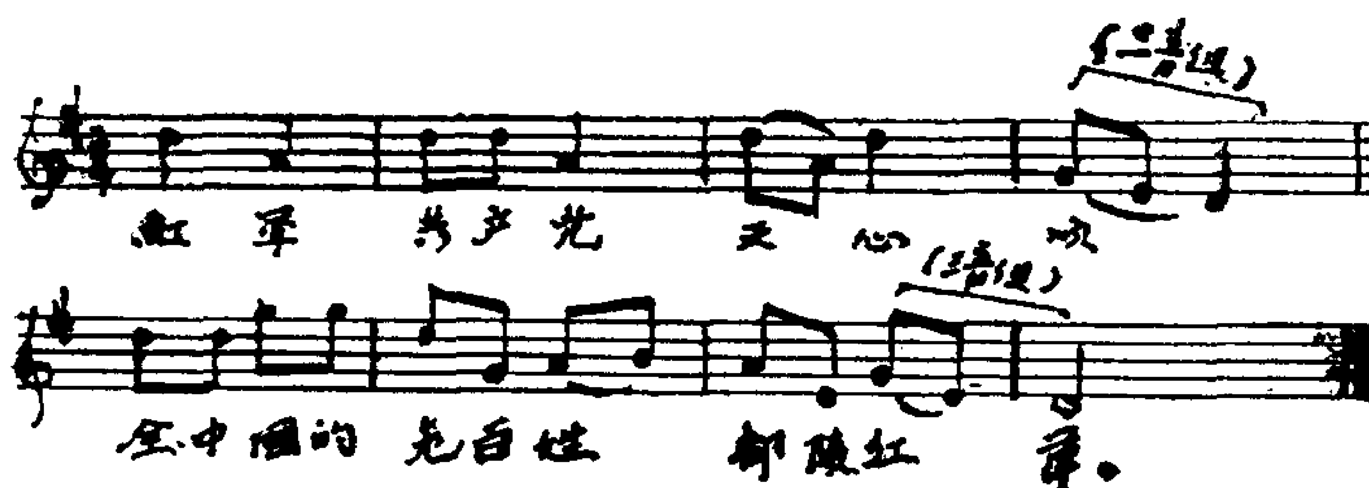
（一）在调式上。民族调式是我国民歌中所固有的特点，它是我国各族劳动人民长期以来，根据他们彼此彼地的生活环境、风俗习惯等因素而形成的一种调式。这种调式与西欧的大小调体系截然不同。在我国民歌中绝大多数是以五声音阶调式为基础，而宫、商、角、徵、羽、则是五声音阶的“阶名”是我国所特有的名称，它代表着固定的音与音之间的关系。其中“角、徵”和“羽、宫”之间是相隔三个半音，这种

音程关系称小三度，其余相邻两音之间相隔两个半音，这种音程关系称大二度。总之，在五声音阶调式体系中，不管是大二度或是小三度，都看作是级进的音程关系，而不是跳进的、这和大小调体系中完全不同。

在五声音阶调式体系中，“三音组”的进行占有优势地位，也是一个重要的特征，并对调式色彩有很大的意义。这从我国大量的民歌中已体现出来。归纳起来“三音组”的进行有如下的情形：



例71　　　　　　　　　　　　陕北民歌“天心顺”



在我国民歌中有很多是六声音阶调式，然而，在这些民歌中，五声音阶的进行仍占主要地位。六声音阶实际上是五声音阶调式的发展，它是以五声音阶为基础加一个音级（或加变宫音或加清角音）而形成。如：



在六声音阶调式中，不管是加变宫音或加清角音哪一种，其中变宫音和清角音两个音级，在调式音阶中不据平等的地位，这和大小调体系完全不同，实际上是经过性的，通常称为三度间音。如：

例72　　　　　　　　　　山东民歌“沂蒙山小唱”



上例是加变宫的六声音阶调式，当我们反复演唱这首民歌时就会明显的感觉到，变宫音在调式音阶中不是主要的，而是经过性的。加清角音的六声音阶调式参看例49陕北民歌“三十里铺”，在这首民歌中清角音的出现，给人有点调式交替的感觉，这是民歌中所独有的一个特点。

在我国的民歌中，有一些是以七声音阶调式为基础的。但是，这种七声音阶的调式和欧洲的大小调体系也不同，它仍具有五声音阶调式的进行特征。实际上是以五声音阶调式为

基础加变宫音和清音角两音级而形成，但这两个音级在调式音阶中，仍属于经过性的。通过对许多民歌分析看，在某些地区或在某些民歌中，有时强调变宫音，有时强调清角音（参看陕北民歌“信天游”、“咱们的领袖毛泽东”等）。其中变宫音偏低一些，有时候清角音偏高一些，这是民歌中所表现出来的地方特色。比如陕北、山西等地的音阶调式中的变宫音似呼低半音，有一些民歌中的清角音似呼要高半音，尤其是河南的一些民歌中表现的更为突出一些。当演唱这些具有地方特色的民歌时，必须注意到这一点。如：

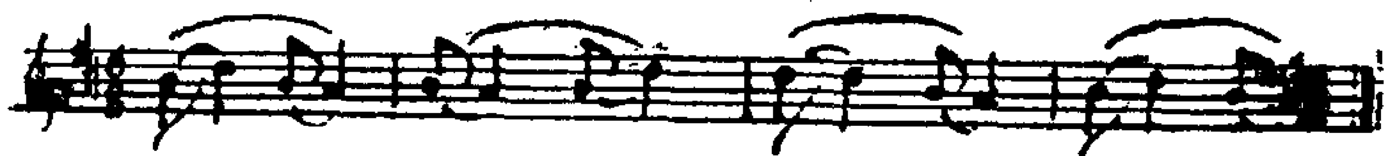
例73　　　　　　　　　　　　陕北民歌“信天游”



这首民歌虽没有出现A音，但仍属典型的七声音阶调式（C徵调式）。其中变宫音稍低些，似呼低半音才符合地方风格的要求，有的在记谱中干脆就记成降E。这种情形很多。

除外，有某些少数民族的民歌，还可以遇到以三声音阶调式和以四声音阶调式为基础的民歌。像苗族有些民歌“来唱歌I”是三声音阶调式，而“马郎歌I”是四声音阶调式。如：

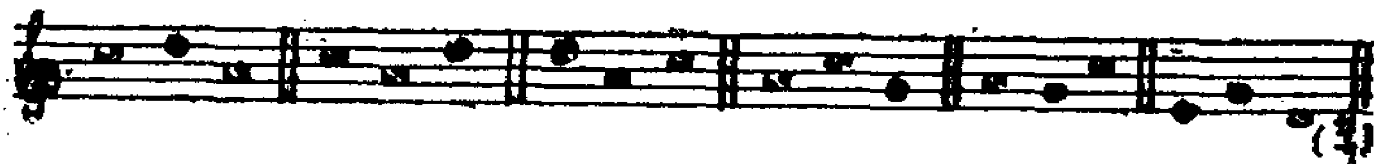
例74　　　　　　　　　　　　　苗族民歌“来唱歌I”



例75　　　　　　　　　　　　　苗族民歌“马郎歌I”



（二）旋律进行。民歌中的旋律进行，常以上下相邻音的环绕或者是级进式的进行为其特征，这种进行最自然，因而显得协合动听，前面在调式中讲的是一种典型的进行，同时并具有调式的意义，除外还有很多种进行如：



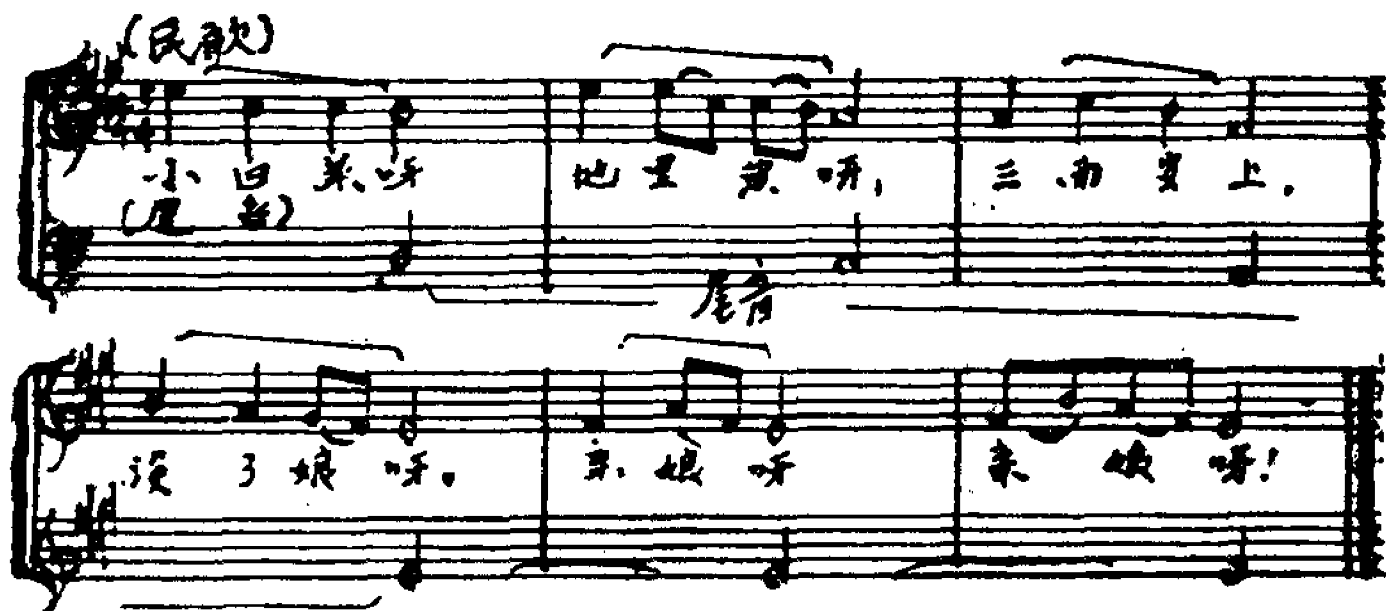
民歌中旋律进行的另一个特点是“曲调的步步下行”，这种进行具有委惋动听的一面，同时使音乐有点缺乏朝气。在很多民歌中还有这种情形，曲调中的句逗的尾音连起来可以形成一个下行的五声音阶。民歌中的这一进行特征，是与他们彼时彼地的生活环境紧密相联系的。在旧社会、劳动人

民受尽了剥削，过着暗无天日的生活，人们的思想情绪是犹伤地、压抑地。这种伤感恰恰在民歌中反映出来。如：

例76　　　　　　　　　　　　　　山东民歌“沂蒙山小唱”



例77　　　　　　　　　　　　　　河北民歌“小白菜”



（三）民歌具有分节歌的结构特征。它对创作有着很大的影响，声乐作品中的分节歌就是起源于民歌。

民歌中的歌词往往不是一段，而是有好多段，有的甚至多到几十段。几十段词用一个曲调唱，使人听来不感到厌烦，要做到这一点不容易。这就是由于民歌有内容深刻而非常形像的词，同集中精练并富有特色的音乐语言相结合，深刻的揭示了生活，反映了生活。所以能使民歌得到广泛的流传，并深受人民的喜爱如：

例78　　　　　　　　　　河北民歌“小白菜”

慢　凄凉地

1.小白菜呀，地里黄呀，三两岁上，没了娘呀。亲娘呀，亲娘呀！
2.跟着爹爹，还好过呀，只怕爹爹，娶后娘呀。亲娘呀，亲娘呀！
3.娶了后娘，三年半呀，生个弟弟，比我强呀。亲娘呀，亲娘呀！
4.弟弟穿衣，绫罗缎呀，我要穿衣，粗布衣呀。亲娘呀，亲娘呀！
5.弟弟吃面，我喝汤呀，端起碗来，泪汪汪呀。亲娘呀，亲娘呀！
6.亲娘想我，谁知道呀，我想亲娘，在梦中呀。亲娘呀，亲娘呀！
7.桃花开呀，杏花落呀，想起亲娘，一阵风呀。亲娘呀，亲娘呀！

记录：安波　[illegible]

（四）衬字、拖腔。民歌曲调中的衬字和拖腔是民歌的一个特点。在民歌中根据地方特点，及演唱时的感情需要而加衬字和拖腔是普遍的。这样更能抒发感情、渲染气氛，从

而加深感染力，像例78河北民歌“小白菜”中的衬字“加上后，使人听了感到更加凄凉、觉得在旧社会中，失掉母亲的儿童是多么使人可怜，从而深刻的控诉了旧社会。在劳动号子中，有的歌词很少，更多的是“衬字”，甚至有的在整个段中没有词都是衬字，而这些衬字在劳动中起到，统一指挥的作用，并造成了紧张而热烈的气氛。如：

例79　　　　四川“川江号子”中第八段“下滩号子”



例80　　　　河北民歌“送哥进城”



（五）曲调主题的重复是民歌中的一个重要特点，它不仅在西欧的音乐作品中占主要地位，而且在我国的民歌中也是一个曲调发展的重要手段之一。

曲调主题的重复可以节省素材，促成音乐的统一。（参看例49陕北民歌“三十里铺”等）。

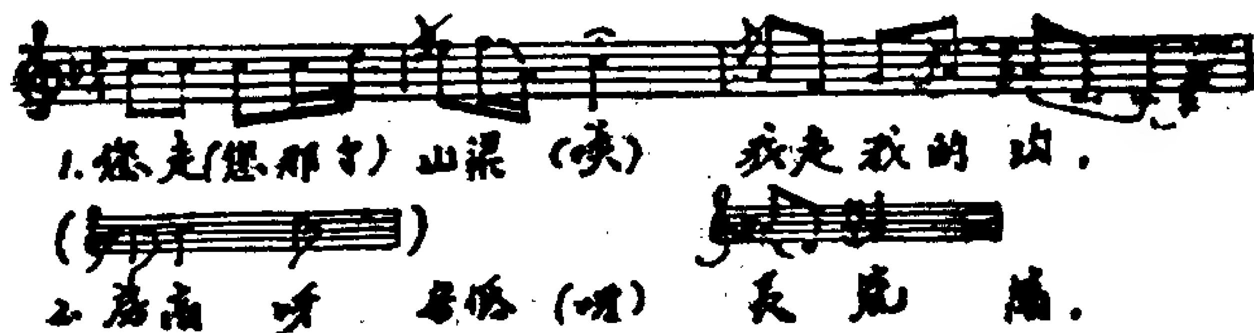
曲调重复时往往加以变化，获得新的素质。如：

例81　　　　黎族民歌“一心想念毛主席”



分节歌中常常有这种情形，由于歌词的需要而曲调常加以改变。如：

例82　　　　　　河北民歌“你走那个山梁我走沟”



（3）民歌中的复调因素。过去在某些人中有这样的一种错觉，认为民歌及民间器乐只是简单的旋律，所谓多声部音乐只有外国才有。这种看法不确切。在我国的民歌中存在着复调的因素，像侗族的大歌中就有领唱、合唱，在合唱中以长持续音的背景作倍衬；还有许多劳动号子也有领唱、合唱。这些都是简单而朴素的复调因素。然而，在某些民歌中还有一些比较复杂的复调手法。如：

例83　　　　川江船夫号子第七段“拚命号子”



例84贵州　　　侗族大歌之二“蝉虫之歌”



第四节　民歌及民间素材在创作中的运用

作为一个有出息的作曲家，必须立足于民间作一个民族乐派，这一点是无可辩解的。但是，在如何运用民歌及民间素材进行创作这个问题上，却可以探讨，这是一个复杂的问题。第一节中讲到：我国建国以来涌现出来的大部分优秀的、有影响的作品，大都是以民间素材为基础，并列举了大量的例子。现在我们在分析这些作品的基础上，再加上我个人的理解和体会，粗浅的谈谈民歌及民间素材在创作中运用的几个问题。

通过许多作品的分析看，关于这个问题大体有三种情况：

（一）原封不动直接以民歌作为主题进行创作。像交响乐，协奏曲及独奏等器乐作品中，都有这种情形。在声乐作

品中典型的一种是"民歌填词"，过去在革命队伍中，由于在当时的条件下以及斗争的需要，所以"民歌填词"这种现象常见，同时也出现了一些好的有影响的作品。这种手法简单朴实，而且配合斗争任务也很快，关于这个问题也有不同的争论，有人认为这是"旧瓶装新酒"。尽管如此，在当时的条件之上，曾一度发挥过积极的作用，我看值得一提，这种形式的创作，关键在于准确的选择民歌，下面举例分析一下。如：

例85　　　　陕北民歌"东方红"李有源词

注：第三段结尾反复时，到"得解放"用高八度唱。

陕北民歌"东方红"原是一首情歌，李有源同志在延安革命根据地时，运用这首民歌填上新词，赋予了新的内容，再加上演唱、演奏方法等因素的改变，使原来一首"情歌"成为一首庄严的颂歌。

六四年李焕芝同志又进一步加工、将它改编为合唱，曲，再加上管弦乐队伴奏，使“东方红”更加宏伟庄严。

在器乐创作方面，刘福安同志写的“安徽民歌随想曲”就是选择了几首典型的安徽民歌加以组织和发展而成的管弦乐曲。还有胡延中的钢琴小曲“序曲”的主题，也是采用的四川民歌写成的等等，总之很多。外国也是这样，像里亚多夫“民歌八首”，还有巴托克的一些作品也是采用民歌写成的。

（二）将民歌稍加改动、或较大的改动进行创作。这种情形多的很。在声乐作品中用民歌改编为大合唱像“半个月亮爬上来”（采用云南民歌“小河淌水”），“抢渡大渡河”等，都属于这种类型。在器乐创作方面也很多，下面举例分析一下如：

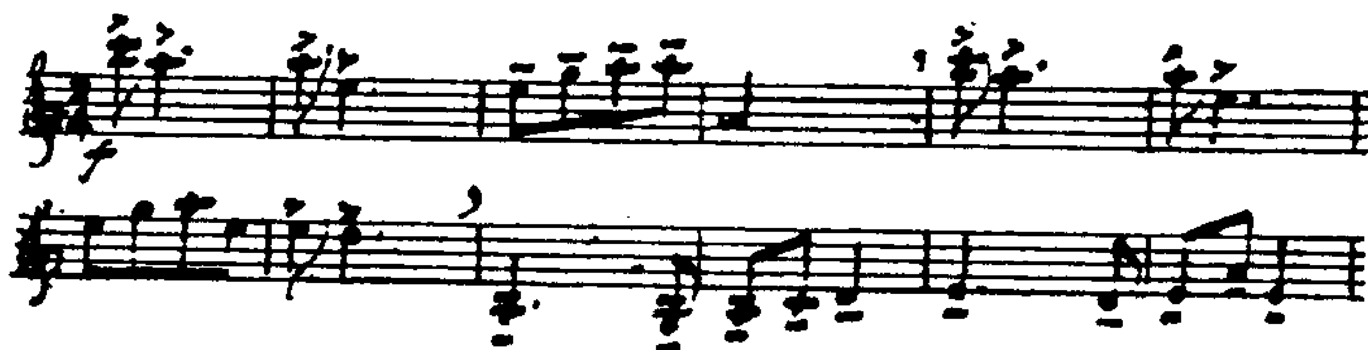
例86　　　　　　　沙汉昆的小提琴独奏“牧歌”主题





沙汉昆小提琴独奏曲“牧歌”，选自内蒙民歌“牧歌”，取其意而作。通过与原民歌对照来看，作者基本上保留了原民歌的意境和轮廓特点。只是在节奏上做了些改动。乐曲的开始，为了使主题的最初陈述更充分和发挥提琴的表现性能。主题的最后，在原民歌的基础上扩充了六小节而成。

例87　　　　罗宗容“第一交响乐”第一乐章主部主题



为了清楚起间现在拿原内蒙民歌对照分析研究一下。如：

原内蒙民歌



罗宗容“第一交响乐”是一部反映革命体裁的管弦乐作品。作品一开始乐队以排山倒海之势，奏出坚定有力的具有战斗性的主题，然而，原民歌却不能胜任这一任务，但作者以高超的写作技巧，只是把原民歌在节奏上稍改动一下，就收到了预想的效果。然后加以发展并以浑厚的弦乐声部奏出，形成了鲜明的对比。

例88　　　　　　　　　　白毛女歌剧选段“北风吹”



原河北民歌“小白菜”



白毛女歌剧选段“北风吹”，是以河北民歌“小白菜”为素材写的（马可同志在讲座中讲过）通过与原民歌的比较，从它的旋律进行上明显地可以看出原民歌的痕迹，但其差别还是很大的。这种情形在运用民歌素材上比前面讲的某些情形变化较大。

（三）运用民歌素材进行创作，使人听了感到地方色彩很浓，但又找不到到底用的是哪一首民歌，做到这一点很难。这种情形对作者的要求比较高，不仅要求作者要熟悉民歌，而且必须真正的溶化了，把民歌变成为自己的音乐语言，然后站在一个高度上进行创作，方能作出富有特色的音乐作品。这种作品才真正具有感染力。

上述的情形在创作中比较多，而且也比较好。在声乐作品中像歌剧“白毛女”中的某些片段，“长征组歌”等，在器乐作品中，像小提琴独奏曲“新疆之春”、管弦乐“春节序曲”、“嘎达梅林交响诗”主部主题等都是如此。如：

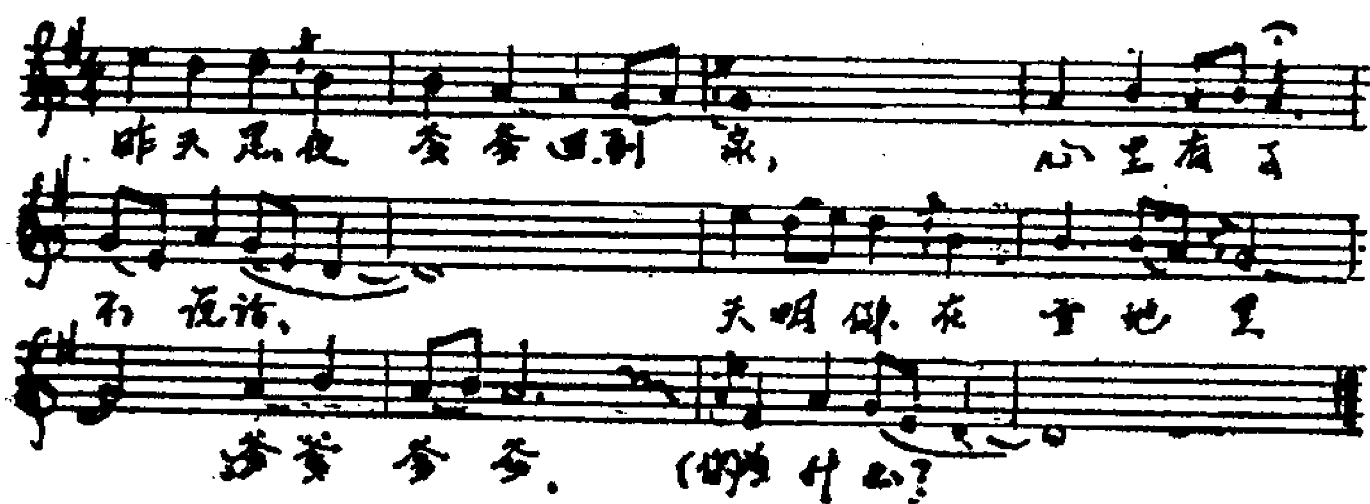
例89　　　　　　　　辛沪光“嘎达梅林交响诗”主题



嘎达梅林交响诗主部主题，听了以后，感到很像是一首内蒙民歌，不管从它的结构上、风格上以及调式等方面分析看，都像是一首典型的蒙古民歌。但实际上不是，而是作曲

家在溶化了内蒙民歌的基础上，创作出来的这个具有民歌风味特点的主题。

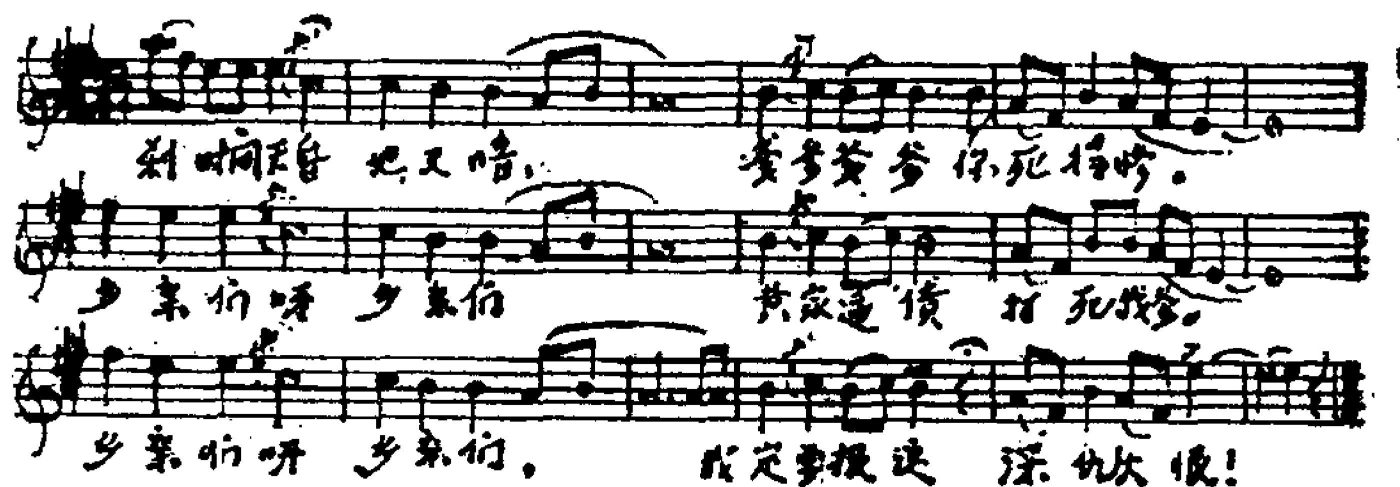
例90　　　　　　　　　　　　　歌剧"白毛女三十二曲"



例91　　　　　　　　　　　　　歌剧"白毛女三十三曲"



例92　　　　　　　　　　现代舞剧白毛女九“喜儿哭爹”



歌剧“白毛女”第一幕第四场喜儿的唯一亲人爹爹杨白老被逼自杀。正当大年初一，喜儿发现爹爹躺在雪地里，可怜的喜儿猛扑上前抱着爹爹尸体边哭边唱三十二曲，随即唱三十三曲。这种悲惨的场面十分感人，当我每次看到这个地方的时候，总是忍耐不住掉下泪来。这当中除了情节感人外，音乐所起的作用是不可估量的。但是，这里的音乐是怎样写的呢？今天我就这个问题讲一讲马可和张鲁同志怎样深入民间吸取营养，又是怎样运用民间素材进行创作的。（根据马可同志歌剧创作讲座“1965年”）

这场歌剧的音乐最初是张鲁同志写的，经过几稿未能达到满意，后来马可同志才接着又写，写完后还是不能使人满意，于是张鲁和马可同志两人决定到河北民间去采访。但是转了好久也没有找到合适的民歌。有一次出去采访走在路上，那时正好是清明节，这个节正是民间上坟烧纸的日子，恰好碰上一个刚刚死去丈夫不久的中年妇女在上坟烧纸，（民间过去妇女上坟哭是有音韵的）哭着唱：“哎呀！我的天啊……我的天啊……。”他们听了受到启发，觉得这个音调很合适。于是他们俩人躲在一边，趴在一个小坡的后面，边听

边记谱。回去后经过整理加工而成"三十二曲"及"三十三曲"演出后获得了成功。

舞剧"白毛女"又在歌剧的基础上进一步发挥成为例92、"喜儿哭爹"的曲调（基本上保留了原曲调，个别音动了一下，主要是结构由于词的变化而引起变化），这段音乐别的不说，单从曲调上看，由于演唱上和乐队的渲染，比原来更激动，更加富有感染力。

历史歌曲"松花江上"的创作也类似于这种晴形。张寒慧同志是河北人，从小在河北定县长大，后来参加了革命。在革命队伍中他不是一个专业作曲家，而是一个抗日战士，当东北沦陷之后，中国处在亡国的边缘，人民流离失所家破人亡，这一些激发起他的内心感情，他凭着小时在家里掌握的一些民间素材，自然感情的流露而写下了有名的抗日歌曲"松花江上"，对抗日起了积极的作用。

第三章 单二部曲式

第一节 概述

凡是由两个部分构成的小型曲式，其结构各自独立，并具有完满的终止式，这种小型曲式通常叫做单二部曲式（简称单二）。

单二部曲式是由两个部分（即两个乐段）构成的小型曲式，它的第一部分具有乐思初步陈述的意义，第二部分则是乐思的进一步发展和结束。然而，在规模上与一般乐段相比稍大一些，所以在表达内容上有较多的篇幅和较多的可能性。它可以作为大型曲式的一个部分，如回旋曲、变奏曲的主题，以及复三部曲式的某一部分等。也可作为独立的小型曲式，如浪漫曲、群众歌曲、尤其是主副歌式的群众歌曲中常用这种单二部曲式。

从大量的声乐作品中分析看，单二部曲式主要有两种基本类型，即有再现和无再现两种。其中有再现的单二部

曲式最为常见，既使无再现但在内部也具有内在的有机联系。

通过许多作品的分析归纳，单二部曲式总的规则有如下几点：

1、单二部曲式仍然是小型曲式，因此它的展开和对比都要受到一些条件的限制，一般说来较平稳均匀，不作过大的变化发展。

2、单二部曲式与乐段的区别，在于单二部曲式必须分为两个乐段，即有两个主要的完满收束乐段的终止式(第一乐段可能是收拢性的、也可能是开放性的)。它与乐段的反复不同，因为乐段的反复在曲式中不形成新的曲式，而单二部曲式是由两个各自独立的乐段所构成的小型曲式（参看例93莫扎特的“第十一钢琴奏鸣曲”第一乐章主题）。它与复乐段不同，因为复乐段必竟还是一个乐段，其中的两个乐段都缺乏各自的独立性（参看例69瞿希贤的“全世界人民心一条”）二者是相互依存的，只有两个乐段在一起方能构成完整的曲式，它的材料多半是重复的。

3、单二部曲式有两种基本类型(一)有再现的单二，即形成A B（b 再现）的结构（三）无再现的单二，但第二个乐段主要是结束曲式，它必须与第一乐段具有内在的有机联系，二者结合为一个整体，造成思想内容的一致性以及曲式上的完整性。

第二节　有再现的单二部曲式

单二部曲式的第一部分相当于一个乐段，它往往是一个重复类型或非重复类型的两句乐段（三句、四句、五句的虽有但比较少见）。这个乐段总是具有呈示性陈述的特点，是乐思的初步陈述，在和声调性上，它可以是收拢性的，但也可以是开放性的，因为这时的乐段是单二部曲式的第一部分、所以在调性上就不一定是收拢的。第二部分是继续发展和结束第一乐段所陈述的乐思，所以在第二部分中又可分为中段和再现段两个小部分。中段有时用展开的手法发展前一段的主题因素，这时在古典作品中常常见到和声调性的不稳定并转向属调、还有结构分裂等现象。有时中段出现对比或派生对比的新材料，所以中段又可分为展开类型的中段和对比类型的中段两种。但是，不管是那一种类型的中段，都具有中间类型不稳定的特点。然而，其规模的大小也只相当于一个乐句。第二乐句的后一部分是结束乐思的段落，其规模的大小也相当于一个乐句。

在有再现的单二部曲式中，它总是再现第一段的主题因素（或第一句或第二句，或第一句、第二句因素的综合）使乐思完满的结束，使曲式得到首尾的呼应。如：

例93　　　　　　莫扎特的"第十一钢琴奏鸣曲"主题

上例是具有典型再现的单二部曲式，它的第一部分是一个两句方整性的重复类型乐段，它的第二部分开始一句是对比性中段，并稍有点发展形成一个小的高潮。最后一句是再

现段，原封不动的再现了第一乐段第二句之后并加以补充，比原来扩展了两小节。这样使结构更加充分完整。整个曲式的结构为：4＋4＋4＋6。

例94　　　　　　　　　　　　　　　舒伯特的“苏格兰舞曲”

舒伯特的“苏格兰舞曲”是典型的单二部曲式。它的第一部分是一个两句方整性的对比类型乐段。第二部分开始一句是展开性的中段，在这一句中作者是运用第一个乐段最后两小节的材料加以发展而成。调性不稳定，并两次分别向e小调、D大调作模进转调，结构分裂为：2＋2。第二部分的第二句是再现段。在这里作者原封不动的再现了第一个乐段的第二句。由此可见，单二部曲式的第二部分是一个特殊的乐段。因为一开始就具有中间性及和声调性的不稳定性，然

后在再现时才稳定下来予以结束。整个曲式的结构为：4 + 4 + 4 + 4。看来十分均衡。

在声乐作品中有再现的单二部曲式比较少，但也有。如：

例95

“青春献给祖国美好的明天” 德文曲



上例是一个有再现的单二部曲式，这是一个特殊的例子。它的第一部分是个四句综合类型的乐段，之后伴奏加以补充，结构为：6＋6＋5＋（4＋6）。第二部分是个四句对比类型的乐段，再现段是第二个乐段的扩大，它再现了第一个乐段的第三句（稍有变化）。为了使这首歌表达的更加充分完整，最后又补充了一句，形成了一个高潮，最后园满的结束。

例96　　　　　　　　　　　　　　　格里格"前卫者之歌"

格立格的"前卫者之歌"第一部分是一个两句对比类型乐段，第二部分开始一句是对比段，然后是再现段，在这个再现段中，作者巧妙的把第一个乐段第一句的前半和第二句的后半综合在一起。

第三节　无再现的单二部曲式

无再现的单二部曲式多见于声乐作品，尤其是主副歌式

的群众歌曲、合唱等，多半是无再现的单二部曲式。

无再现的单二部曲式的第一部分与有再现的单二部曲式一样，是一个乐段，所不同的仅仅是第二部分，它的第二部分往往不是由中段和再现段构成的，而是由对比的材料构成的。但是，它作为完整曲式的一个组成部分，与第一部分必然保持着内在的有机联系（这主要表现在节奏上风格上及某些音型进行等方面），促使音乐的统一。虽然它没有明显的再现第一部分的主题材料，但仍然是第一部分乐思的继续发展和结束。如：

例97　　　　　　　　　　　　德文“歌唱白求恩”

海 洋 从加拿大 来到 延 安 宝 塔
解 放 他日日夜夜战斗在前 方 精神坚定有力

参。 战斗在前 方。

他把满腔的

热血 洒在了中 国、 胜利的花朵

遍地 开 放。 他把崇高的精神

留在了中 国 是我们世世代代学习的

榜 样 他把无产阶级革命的深

rit……

情 带到了中 国 全世界人民友

稍慢自由

谊 万 年 長， 啊……………

…………… 伟大的国际主义战 士 白求

p 深情地

恩(啊)白求恩，我们永 远 把你歌 唱。

这首歌曲是一个非方整性的无再现的单二部曲式，它的第一部分是一个四句对比类型乐段，（乐段反复一次），反复后尾部稍有变化使第一部分园满结束。第二部分总的来看是个四句对比类型乐段。它不仅在主题材料上、速度上以及在音乐性质等方面，与第一部分都形成显明的对比。第一部分富有歌唱性些，而第二部分则坚定有力。

在第二部分中的最后一句是渐慢，节奏稍微自由一些。从整个总的音乐发展来看，到这里乐段本可以结束，但由于歌词的需要以及曲式发展的完整统一，该处没有完满收束，而是停在属上并加以扩展，使之第二部分在结构上扩大了18小节，形成了一个高潮，使整个曲式园满的结束。

在第二部分中虽没有明确的再现，但某些地方具有第一部分的某些因素：像此处



的进行就是前面



的因素。在这里由于速度的变化获得了新的素质，但由于这些有机的联系，促使了整个音乐上的统一。

在声乐作品中以领唱与合唱构成的歌曲，或主副歌式的群众歌曲，多半采用这种无再现的单二部曲式写成，下面分别举例分析一下。如：

例98　　　　　　刘炽的“上甘岭插曲”我的祖国”

第一部分

稍慢 优美亲切地

（领唱）1. 一条大河波浪宽，风吹稻花香两岸，我家就在岸上住，听惯了艄公的号子，看惯了船上的白帆。
2. 姑娘好像花儿一样，小伙儿心胸多宽广，为了开辟新天地，唤醒了沉睡的高山，让那河流改变了模样。
3. 好山好水好地方，条条大路都宽畅，朋友来了有好酒，若是那豺狼来了，迎接它的有猎枪。

（合唱）稍快 宏伟壮丽地　第二部分

这是美丽的祖国，是我生长的地方，在这片辽阔的土地上，到处都有明媚的风光。
这是英雄的祖国，是我生长的地方，在这片古老的土地上，到处都有青春的力量。
这是强大的祖国，是我生长的地方，在这片温暖的土地上，到处都有和平的阳光。

上例是典型的无再现单二部曲式，领唱为第一部分，它是一个两句对比类型乐段，结构 $\begin{cases}\text{第一句} & \text{第二句}\\ 2+2 & +6\end{cases}$。合唱为第二部分，音乐性质宏伟壮丽，这个部分也是两句对比类型乐段。整个第二部分与第一部分形成显明的对比。这首歌曲是电影“上甘岭”的插曲，它表现了中国人民志愿军热爱祖国、保卫祖国的坚强信念，以及崇高的革命乐观主义精神。

例99　　　　　　　　劫夫的歌曲"我们走在大路上"

上例是带副歌的群众歌曲，是典型的无再现单二部曲式。它的第一部分是个两句对比类型乐段，结构为综合结构（2＋2）＋4。第二部分是副歌，并加入二部合唱，仍为两句乐段。结构为周期反复（1＋1＋2）＋（1＋1＋2）。

无再现的单二部曲式在器乐作品中很少采用。但偶尔也会遇到这种情形，比如卡巴列夫斯基的"青年小提琴协奏曲"中的第二乐章开始部分，便是这种类型的例子。但有它的特殊性。它的第一部分是个两句对比类型的乐段。第一句结束在降b小调上，第二句也结束在降b小调上。其第二部分则出现了新的因素，即连续长二分音符的节奏音型的下行进行，

并转入到升c小调上 。第二部分也是一个八小节的乐段，和声调性不稳定，并具有中间类型的陈述特性。最后结束在原主调平行大调（降D大调）的同主音小调升c小调上（♭D=#C）。由于它是整个乐曲的第一部分，后面紧接着出现中部。所以它的第一部分可以是开放性的。如：

例100　卡巴列夫斯基的“青年小提琴协奏曲”第二章





第四节　具有再现因素的单二部曲式

某些作品的单二部曲式介乎上述两种类型之间，我们称这一种为第三种类型即有再现因素的单二部曲式。它的第二部分也有中段，而是一种综合结束型的音乐，它具有某些再现的因素。比如出现第一部分中的某些音调片段、或某些动机、或某些节奏型等等。它既不是典型的有再现的单二部曲式，但也不是真正的带对比性的无再现的单二部曲式。它是介乎二者之间的中间类型。如：

例101 茅沅的“瑶族舞曲”主题



上例“瑶族舞曲”的主题是典型的单二部曲式，它的第二部分开始是中段，并形成鲜明的对比。之后具有再现的因素，但在这里称不上是再现段，而是综合的结束。

例102 东北民歌“翻身五更”



这首民歌很明显的分为两个部分。第一部分是典型的两句重复类型乐段，第二部分开始是中段，这里的结构分裂了，调式也交替到羽调式上去（d羽）。但是，中段之后不是再现段，而是归纳总结式的结束句。这种情况不同于有再现的单二部曲式，但也不同于第二部分是对比材料的主副歌式的单二部曲式（因为它有中段），而是一个较特殊的中段以后归纳结束的类型。

第五节　单二部曲式中各部分的反复

单二部曲式中的各个部分都可能全部反复，或部分的反复，（曲式中的各种反复不形成新的曲式概念）。如果原样反复可省略记谱，只用 ||: :||记号即可。如：

||: A :||: B :|| 或 ||: A :|| B || 或 || A ||: B :||等。

假如反复时需加变化，这时就需要重新写谱。原样反复的部分，在实际演奏或演唱中，可能根据需要而被省略，这是常见的现象。

第四章　单三部曲式

第一节　概　述

凡是由三个具有相对独立的部分构成的单单单曲式，叫做单三部曲式（简称单三）。

单三部曲式的第一部分是乐思的初步陈述，其结构相当于一个乐段。第二部分则是乐思的发展部分，通常称为中部，其结构可能是一个乐段，也可能是一些不形成乐段的中间性段落。第三部分是乐思的结束，其曲式结构也常常是一个乐段。

单三部曲式最初是由单二部曲式发展演变而成，故单二部曲式是单三部曲式的基础。二者相比有某些共同之处，比如它们的中部也有“展开”中部和“对比”中部两种类型，第三部分（单二中指第二部分中的再现段）也有再现和无再现的两种。有时还会遇见界乎二者之间的中间类型，“单三”或者是“单二”难以分辩。它们之间的不同之处，在于

单三部曲式是由三个相对独立的部分组成，与单二比较，单三的第二部分第三部分的结构各自的独立性更强些，其规模更大些，所以在表达作品的内容时，单三比单二有较多的可能性，不过单三仍属于小型的曲式。

单三部曲式可以作为独立的小型曲式，比如各种器乐小品，像独奏曲、小合奏及独唱歌曲等；也可作为大型曲式的一个组成部分，如套曲的一个乐章、复三部曲式的一个部分、或者是作为奏鸣曲式的一个部分等等；还有歌剧中的某一个插曲、或西欧歌剧中的咏叹调、间奏曲等。另外舞剧中的某一段音乐，也常常采用单三部曲式写成。总之，单三部曲式用的很多。

从主题材料上看，单三部曲式可分为有再现的单三和无再现的单三两种类型。一般情况下有再现的单三最为常见，尤其是器乐作品。

第二节　有再现的单三部曲式

凡是第三部分再次在主调上（一般情况下）完全的或变化的重复出现第一部分所陈述的主题材料，这种单三叫做有再现的单三部曲式。它是单三部曲式中最典型最常见的一种类型，其中对比乃是这种曲式的主要基础。

单三部曲式的再现通常称为再现部，一般情况下主题是在主调上重复再现，但也有不回到主调上的情况，不过并不典型。再现可以是完全再现，也可以是变化再现。其中变化再现的结构，有时可以扩大，也可以缩小。扩大的情况常常是一个乐句，但它的规模通常是一个乐段。

单三部曲式中各个部分的结构及其特征：

（一）单三部曲式的第一部分是乐思的初步陈述，它的结构通常是一个方整性的两句乐段，它可以是重复类型的也可以是非重复类型的，不过它比单二的第一部分更自由一些，其中非方整性的多句结构，开放性和转调的结构经常见到，但在单二中却不是典型的现象。

（二）单三部曲式的中部有“展开”的中部和“对比”的中部两种类型。展开的中部是用展开的手法发展第一部分的主题因素。从大量的作品中分析看，常见到将原来的主题因素加以分裂、模进、变型及动机发展等等。因此，使原来的主题在旋律、节奏以及结构等方面都获得较大的质的变化和发展（参看柴科夫斯基的四季中的“十月）。

展开中部的主要特征一是调性的不稳定性，二是结构的非方整性，三是乐段的开放性及多变性（但也有收拢的），中部的调性包括对比中部在内，往往在属方向而结束却常常是主调的属和弦，这样就为再现的引出作好了准备。有时还可见到中部与再现部之间有一段连接段，其作用是在缓和两段之间的对比，承前接后，使两部分衔接更为舒畅自然加强曲式的贯穿统一。

单三的对比中部有两种情形，一种是移调中部，这种类型是将第一部分所陈述的主题移到另一个调上去，这种移调中部只是在和声调性上，以及织体上发展了主题，并从而获得对比，但主题的旋律和结构仍将保持原来的面貌。这种手法较比简单。如桑桐的“草原情歌”就是这样的例子。另一种对比中部是由新的主题材料作成，但它的对比程度和调性关系并不十分强烈，这主要是因为单三仍是简单的小型曲

式，十分强烈的对比是不必要的。一般说来曲式中的对比程度，往往是与曲式的大小成正比的，故单三的对比中部在调性、材料上以及节奏上，往往与第一部分存在着某些有机的联系。

下面举例具体分析一下：

例 103

胡延中"序曲"（四川民歌主题）

Andante *Tempo rubato*

p espress.

pp

8va

rit.

più mosso

mf

f

mp

string. *ten* *ten* *ten*

a tempo

ff

dim. poco a poco *rit.*

p

Tempo I

8va

pp

8va

molto rit.

dim. e rit.

ppp

胡延中"序曲是以四川民歌为主题写的一首具有再现单三作为独立曲式的钢琴小品，它的第一部分是一个两句对比类型的乐段（原民歌）D羽调式。第一句终止在小属上，第二句终止在主上。然后将陈述的主题提高八度重复一次，反复时在织体上有所变化。原民歌主题在最初陈述时其织体稍安静，反复时由于织体的发展变化打破了原来的安静面貌，使音乐的情绪获得了新的发展。第二部分是展开中部，作者在这里运用主题的某些因素，和片段加以发展，这里值得提及的一点是作者没有机械的搬用欧洲的写作技巧，而是把它巧妙的与民族的特点相结合的方法。在调性上没有做任何变化，只是有调式交替，有时交替到D宫调式上，最后终止在属上，为第三部分再现部的引出作好了准备。在演奏织体的写作上钢琴吸收了古筝的演奏方法，使人听了很亲切。第三部分是再现部，作者没有再现最初陈述的主题，而是原样再现了"主题提高八度的重复"缩减了再现部，整个这首钢琴小品"序曲"很精练、朴实、并富有浓厚的民族特色。

例104

中速　沉思地　　德文小提琴独曲“我爱我的台湾”



这首小提琴独奏小曲，是以台湾民歌为主题写成的以有再现的单三作为独立曲式的小品。它的第一部分是一个两句重复类型的乐段，调式是a羽调式，两句都终止在主上。整个主题的情绪是悲愤的。第二部分是展开的中部，这里是运用主题开始的部分加以重复、摸进、分裂，由此发展而成。在第二部分开始没有作任何调性上的变化，后来用动机作转调模进（先后经过D调E调），最后一小节是连接句。在这

个连接句中主要是通过旋律进行连接，而在和声上没有为后调（再现部）引出作什么准备，而是用对置的方法直接进入新的段落，这样在色彩上获得了变化。第三部分再现部，没有回到原调是在高五度的调上重复再现了第一部分，这种再现属于主题再现而调性不再现这一种类型。调式是e羽调式，最后没有回到原调而是以完满的终止结束在e羽调上。再现时旋律没有变化，只是在和声织体上复杂化了，力度表情更激昂一些，充分地表现了台湾人民热爱家乡，盼望祖国早日统一的心愿。

例105

桑桐“单原情歌”





上例是一首以内蒙民歌为主题而改编的钢琴小曲，它也是以有再现的单三作为独立的曲式。第一部分是一个重复类型的两句方整性乐段，整个音乐优美抒情。第二部分是移调中部，作者在这里将整个主题移到下属方向的降E调式上去，除了调式和织体变化外，其旋律和曲式结构都未加改变，这里所获得的只是调性色彩的对比。第三部分再现部主题又回到了主调降B羽调式。旋律织体作了支生加花的变化，使音乐显得轻快而活泼，最后补充一小节。整个曲式比较简练，并保持了原民歌所固有的纯朴风格。

现在我们来分析一下德沃夏克的小提琴独奏曲“幽默曲”的第一部分。这个部分是以有再现的单三作为复三部曲式中的一个部分（参看例111德沃夏克的“幽默曲”）在这个单三的开始即第一小部分，是一个两句重复类型的方整性的乐段，调性为G大调，节奏轻盈幽默。第二个小部分是对比式中部，也是两句重复类型的乐段，这里在调性上没有变化。该部分是以奔放而富有激情的歌唱性的旋律与轻盈幽默的第一部分形成鲜明的对比。结束时用侵入终止的手法将中部与再现部连接在一起。第三个小部分再现部，其结构没有改变，只是在结束时旋律作了局部的变化。

例106

何占豪、陈纲的“梁祝小提琴协奏曲”主部



VI.

mf

IV

Poco Più mosso

mf

cresc.

tr

dim. rit.

a tempo

8

tr

tr

tr

tr

上例是“梁祝小提琴协奏曲”中的主部，它是以有再现的单三部曲式，作为大型曲式的一个组成部分。它的第一部分开始由独奏小提琴在竖琴的伴奏下，奏出纯朴而优美的爱情主题，这个主题是一个两句对比类型的乐段，调式为D徵调式。第二部分是对比中部并带有发展，结构为开放性的。调性布局按传统规律应转入属调方向即A征调式，作者在中部中是运用了引子的因素加以发展而成。并富有浓厚的民族特点。在中部的后面部分用摸进的手法推向高潮，最后停在属上。在中部进入再现部时用两小节作为连接句，和声停在D宫上为再现作好了准备。中部在织体上采用了独特的二部复调手法，其中小提琴与大提琴的对答，比拟着梁、祝草桥亭畔双双结拜的情景。第三部分是再现部，这里是在主调上再现了第一部分所陈述的主题材料，一开始是以辉煌的乐队为主而独奏小提琴则处在伴奏的地位，陪衬乐队奏出主题，第二句独奏和乐队齐奏，整个气势浑厚优美。

例107

贝多芬“第一奏鸣曲”第三乐章“小步舞”



上例是奏鸣套曲中的第三乐章小步舞开始部分。全曲是复三部曲式，这是以单三部曲式作为复三部曲式的一个组成部分。它的第一部分是一个开放性的三句乐段，开始f小调，结束于降A大调，每句4小节最后加两小节补充。第二

部分是展开中部，用了第一部分开始的动机来发展，结构不断分裂，调性转到降b小调上去，然后有4小节的经过句作为进入再现部的连接，最后一个音停在f小调的属音上。第三部分在主调f小调上再现了第一部分的主题材料，这里的再现是原来的三句，溶合为一个大句，其规模仍为12小节，最后结束在f小调上并有两次补充。

第三节　无再现的单三部曲式

凡是第三部分没有重复出现第一部分主题材料的单三部曲式，叫做无再现的单三部曲式。

这种无再现的单三部曲式比较少见，尤其是在器乐作品中更是如此，在声乐作品中，因为有些歌词的关系在第三部分不需要再回到第一部分的主题材料上去，反而用新的材料更为合适一些，这时便形成了无再现的单三部曲式。这种类型的曲式偶尔也会在器乐作品中见到但很少。不过第三部分作为单三部曲式的结束，它在调性上只少是要收拢的，有时也可在织体、旋律或节奏等方面具有某些再现的因素，这样便于结束整个曲式，获得艺术上的统一完整。下面分别举例分析一下如：

巴赫法国组曲第一“采奴哀舞曲Ⅰ”



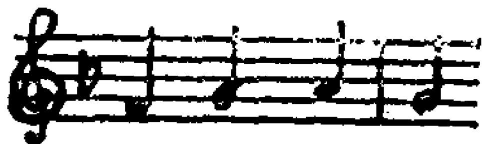
巴赫的“法国组曲第一”“采奴哀舞曲Ⅰ是器乐作品中无再现的单三部曲式的一个例子。这首作品总的看来是基于复调手法写成的，这是巴赫写作的一个特点。

这个例子虽然是个没有再现的单三部曲式，但从某些方面来看仍具有某些再现的因素。正如这些因素恰恰促使了音乐的统一完整，这是不可缺少的，其主要表现在以下几个方

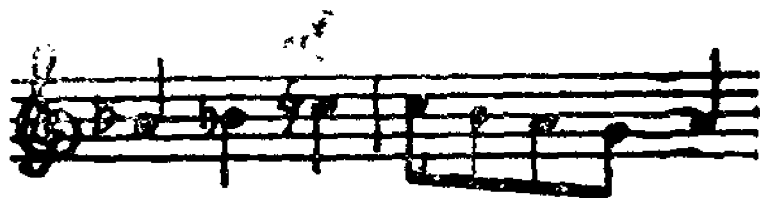
面：

1、开始的节奏型及织体贯穿到底，促成音乐的统一。

2、开始的主题因素在第三部分中开始出现，如：



3、在第三部分中溶合了第一部分和第二部分的主题因素见例倒数第三、第四两小节



4、在调性上开始是d小调，中间转入F大调，最后第三部分又回到d小调上来等。

例109

舒柏特“春之梦”

Poco animato

(A大调)

柔羊花 开放在五月的荒野 我爱见了美丽的草 原，和欢乐的小鸟在

Vivace. 第二部分.

唱 和 美丽的小鸟在唱 但当那雄鸡啼鸣 把我从梦中惊

D T (a小调)

醒 户内外黑暗寒冷 屋檐上有乌鸦啄啄 户内外黑暗

(K D T)

第三部分.

寒冷 屋檐上有乌鸦之啄 Lento 但在那窗户

pp

(A大调)

外 面仿佛呈显绿叶 但在那窗户外 面仿佛呈显绿



舒柏特的“春之梦”是一首无再现的单三部曲式，（因歌词内容不适于作主题再现），这里的歌词描绘了三种意境。它的第一部分是描写美丽的梦景，音乐用A大调、轻盈的织体伴奏着活泼的旋律，描绘出一片明朗美丽的景色。第二段表现主人公从梦中惊醒，回到了可怕的现实中去，这时改用了 a 小调，速度加快了、和声调性不稳定，（分别向e、d、g离调）音乐刻画了主人公激动不安的心情。第三段表达了主人公对幸福生活的幻想，他相信“冬天也能看见鲜花”，这时音乐又回到了A大调，速度放慢了织体也改变了，中间有时还出现 a 小调，仿佛那可怕的现实，在主人公内心还有着影响。这三部分没有共同的主题，而是完全根据歌词的意境来处理，但音乐的调性是统一的。

第四节　单三部曲式的图式

通过许多作品的分析、研究和归纳，总的看来，单三部曲式可以简单的终结为几个简明的图式，借以帮助我们清楚的了解单三部曲式的结构原则，及各部分的曲式功能。如：

单三部曲式的图示：

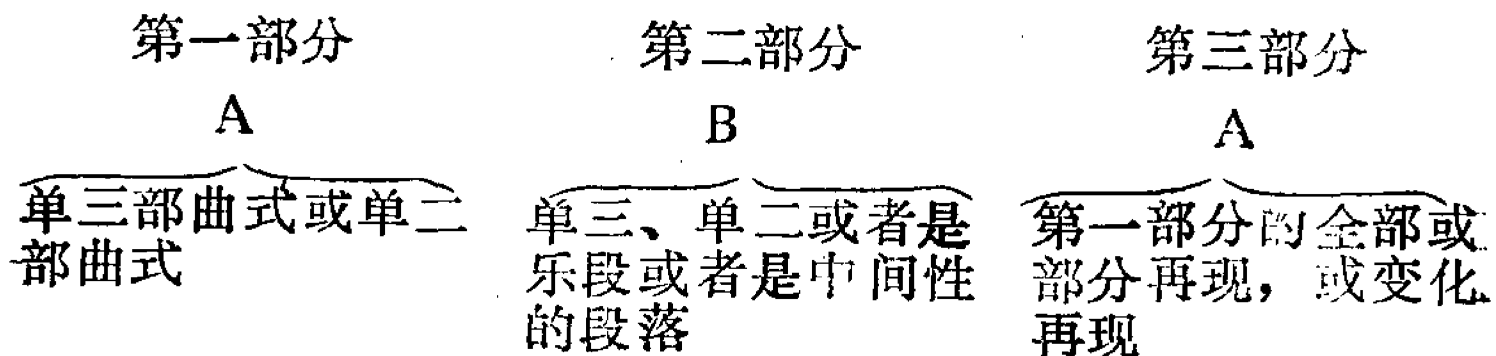
	第一部分	第二部分	第三部分
主题材料方面	A	A_1	A_2……单主题的单三
	A	B	A_1……对比主题的单三
	A	B	C……无主题再现的单三
结构方面：	乐段	乐段或中间型段落	乐段或扩充的乐段
调性方面：	主调	从属调（或主调）	主调（或从属调）
	（收拢或开放）	收拢或开放	收拢
和声方面：	稳定	不稳定（或稳定）	稳定

第五章　复三部曲式及其它

第一节　概　述

凡是由三个相对独立的部分构成的较比复杂的曲式，叫做复三部曲式（简称复三）。

复三部曲式的第一部分，可能是单二，也可能是由单三构成。它的第二部分与第一部分形成鲜明的对比（这个部分往往出现鲜明对比的新主题材料是典型的现象）。其曲式结构可以是单三、单二、也可能是由乐段构成，或者是中间型段落。它的第三部分必然是第一部分的全部或部分的再现。复三部曲式的图示如下：



复三部曲式的每一个部分，都可能是由简单的曲式构成，所以它的规模较大，结构也比较复杂。因此，在表达内容上就具有充分地篇幅和更多的可能性。复三部曲式的中部一定要与两端部分形成明显的对比，这是由于曲式的要求。一般情况下对比的程度是与曲式的大小成正比的，因为复三的规模较大，故对比就要求相当的明显，中部的材料往往是新的主题材料，从大量的作品中分析看都是这样。几乎找不到在复三部曲式中，用第一部分的主题材料来做中部材料的例子。

复三部曲式在创作中被作曲家们广泛的采用，它可以作为独立的曲式，也可以作为套曲中的一个乐章。像慢板乐章及谐谑曲往往都是采用复三部曲式写成，还有歌剧、舞剧中的插曲也往往是复三部曲式。然而，在声乐作品中却很少见到，复三部曲式，几乎不用。

第二节 复三部曲式的类型及其各部分特征

（一）复三部曲式的第一部分，其结构通常是单三或单二。该部分所用的主题材料大体有两种类型：一种是单一主题材料作成的，即a、a_1、a_2或a、a_1。（参看柴科夫斯基的四季“十月”、贝多芬“第二奏鸣曲”第三乐章）。第二种是用新的对比主题材料作成的，即a、b、a，（参看例111德沃夏克的小提琴独奏曲“幽默曲”）。但这种对比程度很小，因为明显的对比是在整个复三部曲式的中部即第二部分。

第一部分的和声调性，通常以完全终止结束，如果有转调也是本调之内的转调，但偶尔也会见到开放性结构，不过不典型。

（二）复三部曲式的第二部分，其结构可能是单三、单二，或乐段，或是中间类型的段落。如例110贝多芬“第二奏鸣曲”第三乐章的第二部分是单三即：b、b_1、b_2。例111德沃夏克的小提琴独奏曲“幽默曲”是一个二句重复类型的乐段。柴科夫斯基四季“十月”的第二部分是中间类型的段落，在这里作者运用展开的手法将主题中的某些因素加以发展而成。

复三部曲式的第二部分中部，在节奏、速度、和声调性、及音乐性质等方面，与两端部分形成显明的对比，这是中部的主要特征。其本身又有两种类型：一种是“三声中部”，另一种是中间型的插部。下面分别讲一讲。

1、“三声中部”（Anio）这一名称是从十八世纪开始用的，因为当时这一部分是由三个声部写成的，所以故名为“三声中部”。

这种中部的特征其本身具有稳定的调性，有完整而清楚的结构，（单三、单二或乐段）。它的终止多般是收拢的（但也有开放性的），这种中部多用于活泼的舞曲或诸谑曲中（参看贝多芬“第二奏鸣曲”第三乐章）。

2、中间性插部，其本身没有完整而清楚的结构，调性也不稳定，只是一些中间型的流动性的段落，没有完满的终止式。这种中部的结构多半是开放性的，它常常用在抒情的乐曲之中（参看柴科夫斯基四季“十月”）。

中部的开始多半在调式、调性、主题材料及节奏等方

面，常以突然无准备的对置来获得强烈的对比，达到艺术效果。但是，当中部结束即将回到再现部时，为了缓和对比，使两部分衔接自然，促成曲式的完整统一，所以往往有连接部或连接句、为自然过渡到再现部作好准备。（参看夏仲汤的二胡独奏“马头琴之歌”、柴科斯基的“钢琴协奏曲”第二乐章）。

（三）复三部曲式的第三部分再现部，有三种情形：

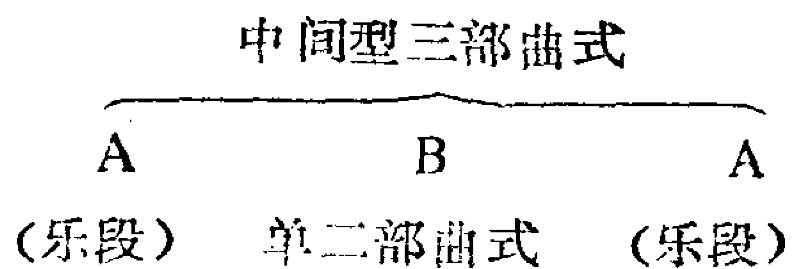
1、在一些较比简单的复三部曲式中，因为乐思没有太多展开的意义，所以再现部往往在再现第一部分时原样不动，在这种情形下可以省略记谱，只是在中部结束处注明：（Da，CaPO），表示重复第一部分不写乐谱。这种再现部叫做准确再现部。或注明（D、C）表示从头反复到（Fine.）终止。（参看贝多芬“第二奏鸣曲”第三乐章）。

2、复三部曲式中变化再现部较常见的是缩减再现，因为复三是以两个主题对比并置为基础的曲式，并不要求巨大的戏剧性展开，所以，再现部只再现第一部分中的一个乐段或两个乐段，使曲式结构显得精练，这是常见的现象。比如例111德沃夏克的小提琴独奏曲“幽默曲”就是典型的例子。在再现部中只再现了第一部分中的（a、b段）部分，省去了第一部分中的第三小部分。

3、复三部曲式中扩充和动力化再现一般少见。但也有这种例子如肖邦的“c小调夜曲”就是，但并不典型。

（四）界乎复三与单三二者之间的中间型曲式，这种曲式的两端部分是乐段，这一点与单三部曲式相近似；中部是单三或者是单二，这点又与复三部曲式相近似。所以难以区

分，这是一种中间型曲式。比如漠索尔斯基的“图画展览会”中的“雏鸡舞”就是这种例子，它的第一部分和第三部分是乐段，中部是单二部曲式，图示如下：



下面分别举例具体分析一下：

例110

p leggero

cresc.

cresc.

espress.

molto

rall

a tempo

p. Leggiero

fz

fz

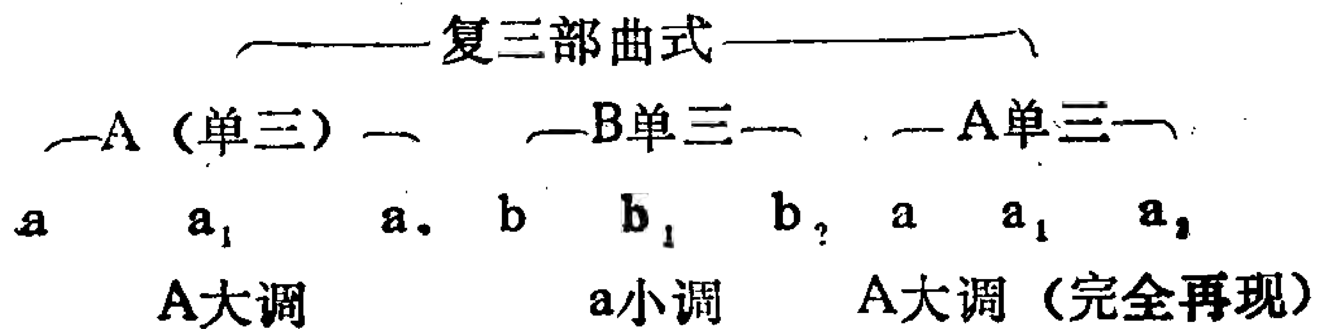
Fine

Trio

fz



贝多芬“第二奏鸣曲”第三乐章是典型的复三部曲式，它的第一部分是单三。第二部分是三声中部，结构也是单三。第三部分是准确再现所以不写谱，从头反复到（Fine）处结束。图示如下：

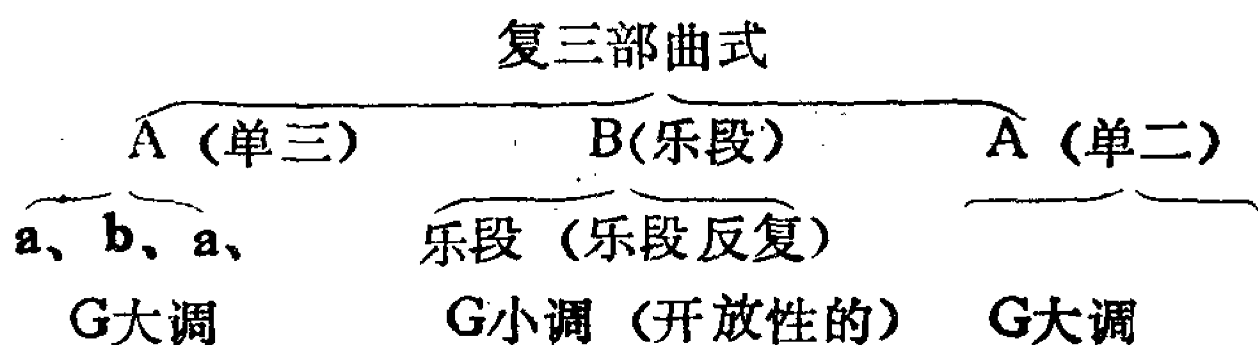


例111

德沃夏克小提琴独奏曲"幽默曲"



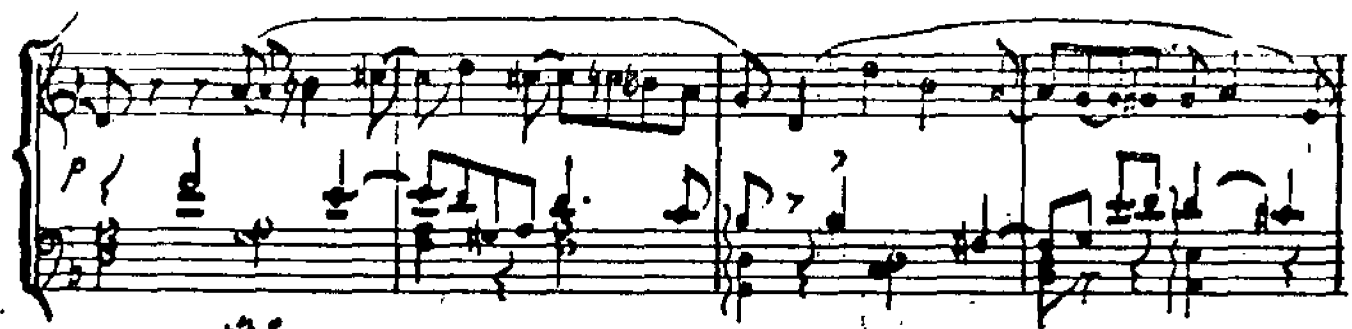
德沃夏克的“幽默曲”是典型的对比的复三部曲式，它的第一部分是对比类型的单三(中部是三声中部的写法)。第二部分中部(三声中部)是两句重复类型的乐段，结构为开放性的。整个中部是由两句重复类型乐段变化反复一次而成。第三部分再现部是减缩再现，只再现了第一部分的a段和b段，这样使原来的三部曲式在这里减缩成为单二部曲式。图示如下：



例112　　　　柴科夫斯基的四季“十月”




dim.


p


換尾


第二部分.(展开中部)
poco cresc.


mf

连接句
rit.
a tempo 第三部分，再现部(第)
poco cresc.
dim.



柴科夫斯基四季中的“十月”，是一首具有展开中部的复三部曲式。它的第一部分是以乐段反复为基础的单二部曲式，反复时在乐段的后一句加以扩充和发展。实际上第二小部分是前面乐段的末尾。第二部分是典型的展开中部，作者在这部分中运用展开手法将第一部分中的某些主题因素加以发展而成，它与第一部分及形成鲜明的对比，又保持着高度的统一，结束处停在主调的属上，并有一个连接句为第一部分再现做好了准备。第三部分再现部是在原第一部分的基础上，后边加以扩充和发展，使曲式规模得到扩大，最后的终止用的是变格终止。其图示如下：

复三部曲式

第一部分	第二部分	第三部分
A（单二）	B	A
a a_1	展开中部	a a_1扩充。

例113

莫索尔斯基的“图画展览会”中的“雏鸡舞”

Vivo leggiero

pp

Stacc.

pp

mf

第二部分.(单二部曲式)

ppp

(p)

mf p pp

(Coda)

Da Capo. attacca.

莫索斯基图“画展览会”中的“雏鸡之舞”，是一首典型的中间类型的曲式，它界乎单三和复三之间。这首乐曲的音乐形象十分鲜明准确，结构非常简练朴实，是“图画展览

会”中最出名的段落之一。它的第一部分是一个三句中间类型的乐段。第二部分是一个单二部曲式。第三部分再现部是准确再现，所以没有写谱。再现完之后接最后结尾（Codo）。其图示如下：

复三部曲式

A（三句乐段）　B（单二）　A（三句乐段）　Coda

8 + 8 + 6　8 + 8　8 + 8 + 6　4

现在我们再举个特殊的例子看一看。

例114　罗德的“a小调第七小提琴协奏曲”（第二乐章）

Adagio



这一首乐曲是另一种典型的中间类型的曲式，它界乎复二、复三部曲式之间，难一分解。它的第一部分是一个典型的单二部曲式C大调。在这部分中第一个乐段是一个典型的两句重复类型的乐段。在第二个乐段中第一句是明显的对比性中段，而后第二句是再现段，它是第一乐段第二句的变化再现。总之，第一部分是典型的单二部曲式。第二部分是个三句乐段，c小调，第三部分是再现部C大调，这部分很特殊。它只再现了第一部分中的最后一句，其本身构不成一个乐段，很像是第二部分的一个转调乐句，所以说这个乐章像是一个复二部曲式的原因也就是这个原因。但从总的来看，比如说调性布局（C大调→c小调→C大调），总的音乐构思及结构布局分析，把它看作是复三部曲式更为确切一些。那么第三部分应该视为是一个不完全再现的特殊例子。

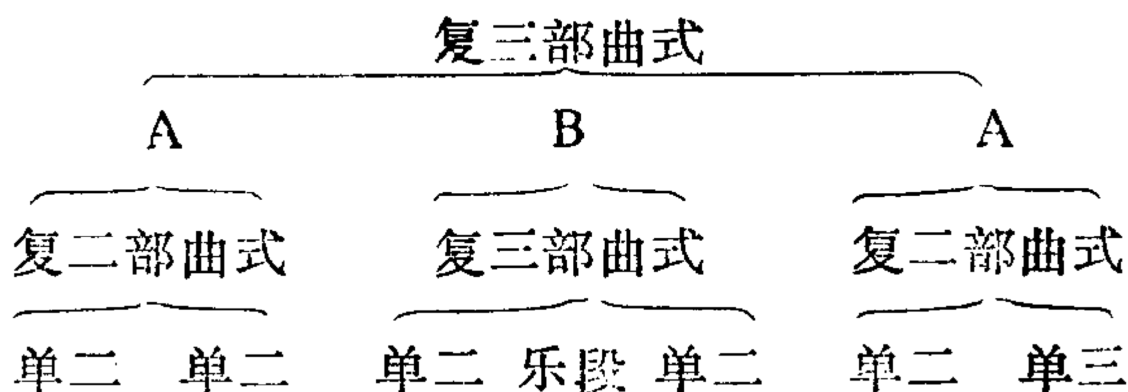
复三部曲式

A（单二）	B乐段	A不完全再现
C大调	c小调	C大调

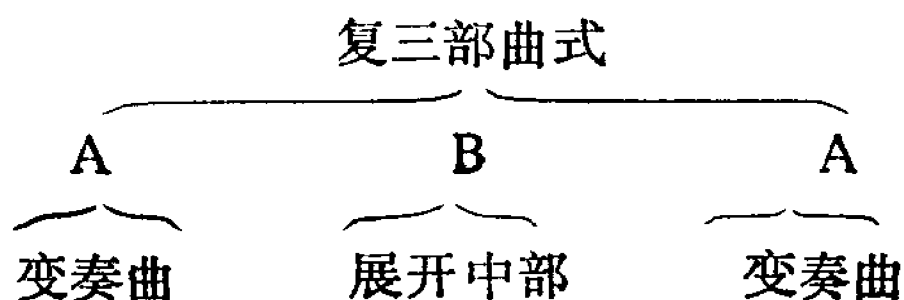
第三节　复三部曲式的进一步复杂化

当复三部曲式的某一部分，已越出单二或单三部曲式的范围，而由其它较比复杂的大型曲式如变奏曲，回旋曲甚至是奏鸣曲式构成，或者在复三部曲式中的某处，根据内容的需要而引进新的段落，这就扩大了复三部曲式的规模，使复三部曲式更进一步的趋向复杂化。下面举例具体分析一下：

现在我们来看一看矛源的"瑶族舞曲"，这部作品在结构上是一个扩大的复三部曲式（参看管弦乐总谱"瑶族舞曲"），它的第一部分是复二部曲式（两个单二构成），第二部分是复三部曲式，第三部分是复二部曲式，图示如下：



现在我们再来看看里姆斯基的"天方夜潭"中的第二乐章这部作品也是一个复三部曲式结构。它的第一部分是变奏曲。第二部分中部是一个展开的中间性段落。第三部分是变奏曲。这就大大的扩大了复三部曲式的结构规模，（参看总谱"夜赫拉查达交响组曲"第二乐章"）。图式如下：

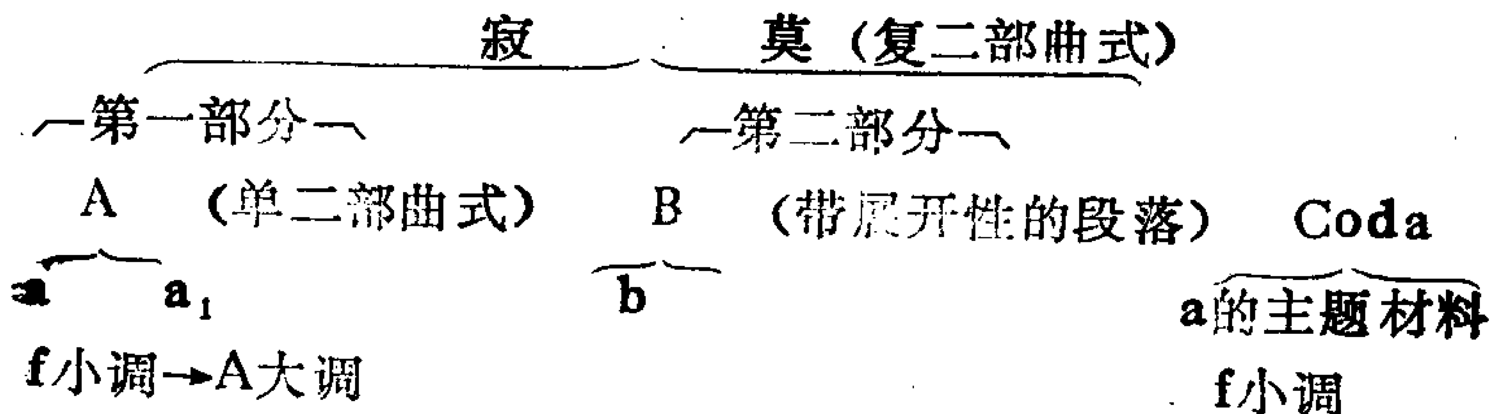


复三部曲式的规模较大，包含的主题材料较多，因此它的结尾处往往有一个较大的尾声（Coda）将主题材料加以综合归纳，将全曲的发展加以总结，这种尾声的规模较大，独立性较强，作用也很重要。

第二节 复二部曲式

复二部曲式是由两个各自独立，而又彼此结合为一个整体的较为复杂的大型曲式。它的两个部分中至少有一个部分是由单二、单三或复三部曲式构成，这种曲式是建立在两个主题的发展和对比并置的基础上，它不像三部曲式那样，在第三部分中再现第一部分的主题，并从而加强了这一主题的意义，在这里只是第一部分和第二部分两个主题的并列对置，并不强调某一主题。因此复二部曲式往往用于表达两种不同的情绪或两种不同的形像。

在一般复二部曲式中，第一部分主题往往包含呈示、展开和结束的气氛，它给人的印像是较完整而鲜明的。总之，结束感较强，而第二部分往往带有展开性，比如例52德沃夏克的歌曲“寂莫”中，它的第一部分是单二，第二部分是带展开性的段落，最后有一个结尾（Coda）图示如下：



在歌剧中、有些咏叹调之前往往有段喧叙调，即接近口

语的朗诵音调，然后再唱咏叹调。在咏叹调中就以集中抒发剧中人物的内心感情而不拘拢于交待情节。这种喧叙调和咏叹调常常以复二部曲式写成，比如柴科夫斯基的歌剧中“黑桃皇后丙沙的场面和咏叹调”就是复二部曲式，图示如下：

歌剧黑桃皇后丙沙的场面和咏叹调

（复二部曲式）

A（单三部曲式）	B（单三部曲式）
a　a_1　a	b　b_1　b_2
主旋在乐队，歌唱部分是朗诵体	歌唱性的咏叹调
t小调	a小调

在我国有一些器乐曲，也常用复二部曲式。比如一开始即第一部分是慢板，完满结束之后，紧接第二部分是一个快板、它和第一部分并置对比，最后再有一个尾声（Coda），这种例子很多，参看蒋才如的二胡独奏曲“忆焦裕禄”等。

第六章　回旋曲式

第一节　概　述

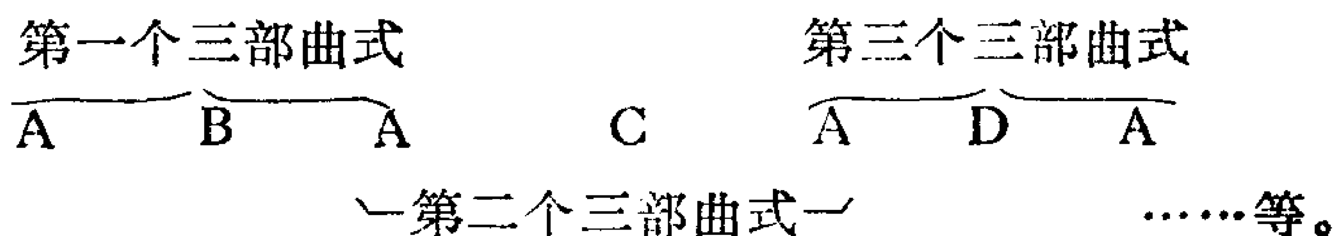
凡是表达内容的主要主题（称为主部）相隔出现三次以上，而每次出现之间均插入不同的新内容（称为插部），这种曲式叫做回旋曲式。

回旋曲式中的主部主题至少出现三次以上否则就不称为回旋曲。而插部至少出现两次。即回旋曲至少包括五个部分（多者可有七、八个部分，甚至有十几个部分构成），回旋曲的一般图示如下：

A	B	A	C	A………等。
主部	第一插部	主部	第二插部	主部

从图示中看，回旋曲中的主部主题重复出现的次数比任何一种曲式都多，所以它是以一个统一的主题与若干个不同的插部相互对比为基础的一种大型曲式。它同二部曲式或三部曲式比较起来，回旋曲是把几个部分加在一起用来扩大曲

式的手法，它好像是由几个三部曲式连接而成如：



由此表明，回旋曲式中的主部主题在曲式中出现的次数最多、给人的印象也最深，它对全曲起到贯穿统一的作用，而不同的插部又使全曲得到许多表现丰富内容的可能性。所以回旋曲式往往适合表现在一个统一的线索下描绘各个不同的场面、表现不同的情绪。这些都是一种对照式的对比，而不是矛盾冲突式的展开和发展。

回旋曲式最初是从西欧的一种民间歌舞"轮舞"的形式发展演变而成。最初的"轮舞"是由分节歌和副歌构成。分节歌常是领唱（或是独唱）而副歌却是合唱。演唱时先领唱（即唱分节歌）而后合唱（即唱副歌）。分节歌的歌词每次重复都不同，而副歌却是每次不变。这种形式在演变为器乐中，歌词的变换就用不同的音乐来代替，这就形成了回旋曲的结构形式即：ABACADA………等。

回旋曲"Rondo"（意大利文）原意是指园圈即轮舞的意思。英文叫"Ring"。重复的部分称为主部，在图示中用"A"标记。处于主部主题重复之间的部分称插部，在图示中依次用B、C、D………等字母标记。

回旋曲式在创作中被作曲家采用后，这种曲式已不是原来"Rondo"轮舞的简单形式，但还保留了原来轮舞的音乐特点，它经常表现节日的场面、载歌载舞的欢乐情景。所以，奏鸣曲，交响乐的末乐章，歌剧的终场，还有舞蹈音乐

都常采用这种曲式，偶尔也会遇见一些慢板抒情乐章也采用回旋曲式的原则，同时也经常作为独立的曲式，比如莫扎特的小提琴“回旋曲”、圣桑的“引子与回旋”等，都是以回旋曲式原则写成的小提琴独奏曲。

第二节　回旋曲式的类型

自从十八世纪以来，作曲家们用回旋曲式开始进行创作，至今经历了漫长的历史时期，然而在各个历史时期中，由于作曲家们所处的时代不同，艺术技巧发展的程度不同，因此对回旋曲式的处理也不同。总之，回旋曲式是随着时代的前进而发展变化着，通过许多作品的分析归纳，回旋曲式大体可分为如下三种类型。

（一）古回旋曲（即分节歌式的回旋曲）。这是十八世纪前半叶古钢琴作品常采用的曲式。在当时的古钢琴家拉莫、吕利、库泊兰等人的标题作品中，就是采用这种类型的回旋曲式写成的，它的特点有如下几点：

1、主部与插部的数目多，而且都很简短、收拢性较强，彼此之间的连接方式也比较机械，没有连接部，整个曲式具有分节歌的特点。

2、主部主题通常是一个短小的乐段，每次都在原调上出现，并且毫无变化。

3、在古老的分节歌式的回旋曲中，插部与主部主题之间的对比不大。插部的主题材料主要来自主部，它好象是主部主题的变化发展，偶尔也出现一些对比的主题因素，但是，从不形成鲜明的新的对比主题，所以插部只是在调性上

与主部形成对比。因此，插部直接从新调性上开始，假如主部与插部之间的对比不大，插部也往往先以主调开始，然后再转调，所以插部又具有转调乐段的结构特点。在古老的分节歌式的回旋曲式中调性的按排是很自由的，有时插部还在主调上出现。下面举例分析一下：

例115

巴赫六首无伴奏中第三组曲“加沃特舞曲”



B(第一插部)

(E大调) (#C小调)

主部A

(E大调)

C(第二插部)

(E大调)

(B大调)

主部A

(E大调)

D(第三插部)

(E大调) (#f小调)



上例是巴赫为小提琴写的无伴奏古组曲第六首的其中的一段，“加沃特舞曲”，是一首典型的古回旋曲既分节歌式的回旋曲。它在音乐性质上保留了“Rondo”（轮舞）的特点。该曲的主部主题是一个很短小的只有八小节的乐段，全曲中主部A重复出现五次没有任何调性变化，始终在一个调上（E大调），连最后一次结束也没有任何变化。该回旋曲的插部在结构上是比较多样化的，但在篇幅上也不大，大体

和主部相等或稍超过主部一点。它的第一插部也是八小节，第二和第三插部分别扩大到十六小节，第四插部由于转调的结构，所以最活跃扩大到二十小节。在和声调性上插部和主部的对比不大，四个插部都是从主调上开始，而后开始转调，逐渐转入结束插部的从属调性，（第二插部开始于E大调结束于B大调为进入E大调作好准备）。从上例看四个插部转调的调性大都是近关系调，在主题材料上，几个插部都是运用了主部主题的因素加以变化发展，这一点给人感觉很相似于变奏曲也就是这个原因，上例的主部与插部之间均没有连接部，而结束处也没有结尾。

再参照分析：巴赫的"c小调古组曲中的回旋曲"，和库泊兰的："蒙民卡姐妹"。

（二）古典乐派成熟时期的回旋曲（简单的回旋曲）。

十八世纪的后期，维也纳古典乐派作曲家海顿、莫扎特、贝多芬把回旋曲式向前大大的发展了一步并固定了下来。它已不是古老的分节歌式的回旋曲，而使回旋曲式发展的比较成熟，这一个时期回旋曲式的特点有如下几点：

1、主部与插部的数目减少了。（主部出现三次而插部出现两次即形成ABACA的五部结构），而主部的规模扩大了，起初只包括一个乐段的主部（见例115），这时已扩大成为单二部曲式或三部曲式（但有时也有乐段）。

2、主部的重复出现常常有变奏的变化，（这点更相似于变奏曲的特点）。但也有展开式的变化。为了避免过多的重复，这个时期的主部重复出现时常常见到结构减缩的情况。主部每次都在主调上出现，有时出现假再现。

3、插部与主部之间的对比明显了，开始出现了对比性

的新主题，一般第二插部的规模及对比性总比第一插部大，而插部的调性必然要在新调上出现，并且两个插部的调性不同，其中一个在从属调上则另一个在同名调上，（第一插部一般常在属调上出现，而第二插部常常在下属调性上或同名调上出现）。

由于第二插部对比大，独立性也比较强，而第一插部对比小有时和主部的性质相近似，所以使这种回旋曲很像一个不完全再现的复三部曲式，如：

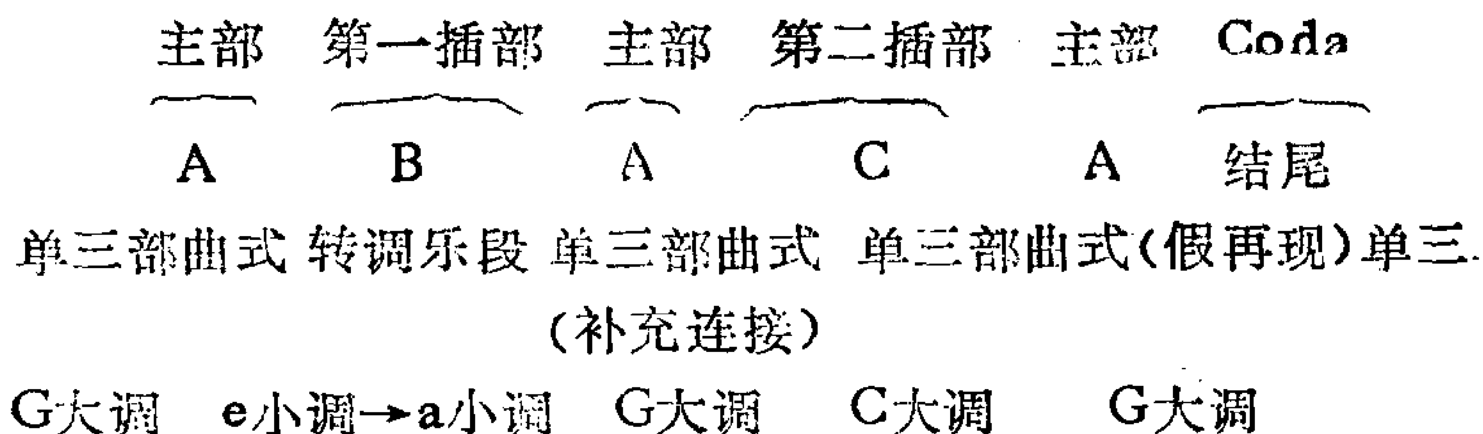
接近复三的第一部分			三声中部	再现部（不完全再现）
A	B	A	C	A

这就是平常人们容易把复三部曲式和回旋曲式混淆不清的缘故。

4、由于插部和主部之间的对比加强了，整个曲式的规模扩大了，为使全曲贯穿统一衔接自然，不同主题之间常出现连接部，最典型的是当插部结束要回到主部的时候出现连接部，而插部出现时一般不用连接部。这个时期另外一个主要的特征，就是曲式的结尾处产生了一个规模较大的尾声，将全曲加以总结归纳使其完满结束。在这里常见到的是将前面的主题材料进一步综合概括（但不是展开性的发展）。也常见到用主长持续音或强调终止式的进行来达到稳定结束的效果。

现在我们分析一下贝多芬“第十奏鸣曲”末乐章，这是一首活泼而愉快的乐曲，运用了“Rondo”的曲式写成，同时也具有“Rondo”的体裁特点，主部是具有舞蹈性的单三部曲式构成。第一插部是个转调乐段，（e小调—a小调）与主部形成对比，这个插部规模很小只有一个乐段，第二插部

是个单三部曲式，调性是在下属方向C大调上，整个插部的音乐性质优美而抒情，规模也比第一插部大对比也很强。主部每一次重复出现都没有多大的变化，两个插部的结尾都有连接部，第二插部之后还有假再现作为主部再现的准备。最后有一个规模比较大的结尾（Coda）将前面的主题材料加以总结概括，使之全曲园满的结束。图示如下：



（参照分析贝多芬“第二十五奏鸣曲”第三乐章）

（四）组曲性的回旋曲式，贝多芬以后十九世纪浪漫主义时期的作曲家们将回旋曲式发展到一个新的阶段，它的特点是插部与主部的数目加多了，（这一点似乎具有古回旋曲即分节歌式的回旋曲式特点）。但各个插部的对比性明显强烈，结构更加独立完整，它好像是一些特殊的小曲构成的组曲，但同时又具有一个与插部间隔出现的主部主题贯穿全曲，所以仍是典型的回旋曲式。这种回旋曲式每次主部的出现可能有各种变化，或是调性有所变化（不一定在主调上重复出现），也可能作展开式的变化，或将主部的结构减缩再现等等。而插部的按排也非常自由，有时会同时出现两个插部。下面将分析一下俄罗斯作曲家莫索尔斯基的“图画展览会”。

这部作品莫索尔斯基创造性的将回旋曲式与组曲形式的

原则结合起来，用以表达这一特殊的艺术构思。主部主题"A"是描写参观画展的人即称漫步，音调具有俄罗斯的民间色彩，而不同的插部则是具体的描绘画展中的各个不同的画面。主部每次都以不同的调性，织体和结构面貌出现，具体的刻划参观画展的"主人翁"每当看完一幅画面后而引起的内心反映，最后一个插部"K"是由主部主题变化而成。在这首乐曲中组曲的特点表现的十分充分，其中每一段都彼此断开，独立性很强。甚至在音乐会中可以单独拿出来演奏、每一个插部都是一首特定的标题器乐小品，但整个结合起来又是一首完整的回旋曲式。图示如下：

终曲

$A \; B \; A_1 \; C \; A_2 \; D \; E \; A_3 \; F \; G \; A_4 \; H \; I \; A_5 \; J \; A_6$

（参照分析：舒曼的"维也纳狂欢节"第一乐章）。

第三节　自由回旋曲式

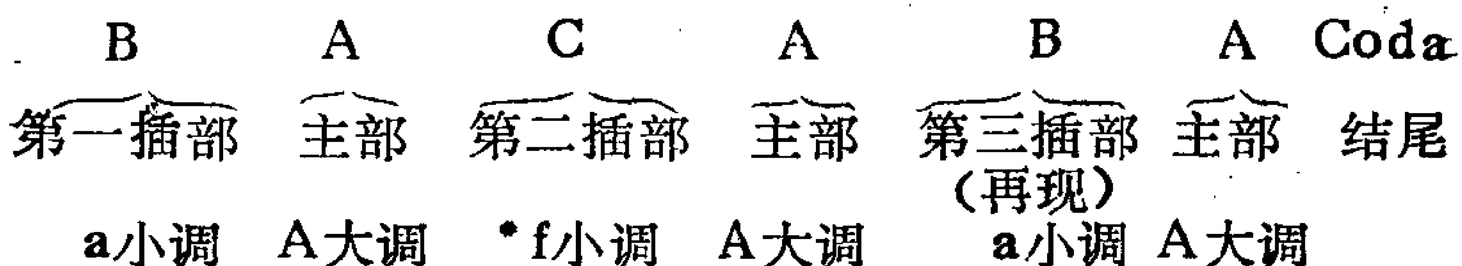
由于时代的发展，内容的需要，近代作曲家们在回旋曲式的处理上有很多变化，有时把回旋曲式同其它曲式原则相结合而产生了一系列新兴的回旋曲式，有的很像其它的曲式，但作曲家自己仍认为这是回旋曲式。总之，这些都称为自由回旋曲式，下面分别讲一讲：

（一）由于回旋曲式内部引起的变化而产生的特特类型的回旋曲式：

1、插部先于主部主题出现。比如莫扎特"第十一钢琴

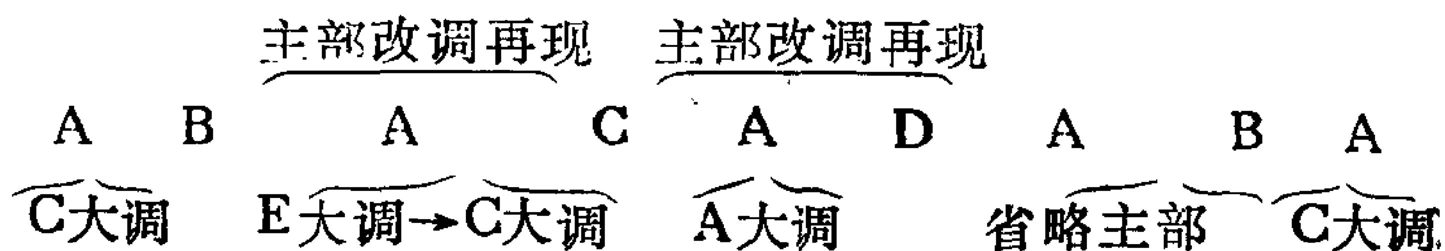
奏鸣曲”第三乐章“土耳其进行曲”。就是典型的例子。

在这首回旋曲中插部先于主部主题出现。图示如下：



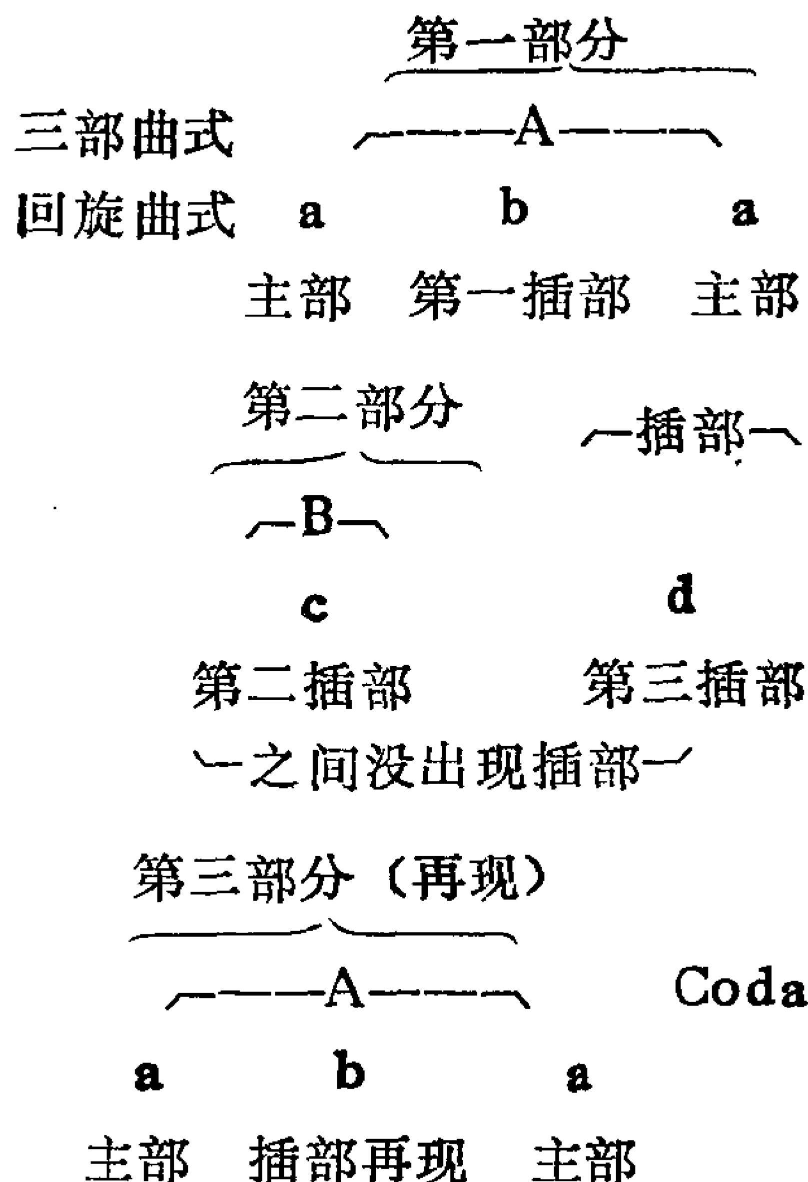
2、两个不同的插部同时出现，即两个不同插部之间不出现主部，参看莫索斯基“图画展览会”中第三、第四插部和第五、第六插部以及第七、第八插部之间都没有出现主部。还有刘文金的“三门峡畅想曲”中第二、第三插部之间也没有出现主部。

3、主部改调重复出现，这种例子很多，近代作曲家的作品中经常见到，比如“图画展览会”中有许多主部的重复出现不在主调上。还有普罗科菲也夫的舞剧“罗米欧与朱丽叶”中的“朱丽叶姑娘”也是如此，其图示如下：



（二）回旋曲式与其它的曲式原则相结合的可能性很多，比如和三部曲式及变奏曲式相结合，由此而产生了一种特殊类型的回旋曲式，而这种曲式在体裁上以及音乐性质上，仍具备“ROndo”的特点，有些作曲家自己也这样认为，所以才把此种类型归纳到回旋曲式中来分析。

1、回旋曲式与三部曲式相结合的例子，参照分析刘文金的二胡独奏“三门峡畅想曲”。图示如下：



这种曲式的关键在于第四插部（即最后一个插部），所以说它具有三部曲式的特点，除中部的规模较大，对比较强外，再就是第四插部是第一插部的再现，所以该曲明显的分为三个主要部分（第三部分是第一部分的再现），而d视为插部，同时它不论在体裁上、结构上还是音乐性质上作者均吸收了“Rondo”的形式，并具备“Rondo”的特点，所以说这是一首特殊类型的自由回旋曲式。

2、回旋曲式与局部变奏相结合的例子也是很多的，现在特举”梁祝小提琴协奏曲中的副部为例分析一下。

这个副部是一个活泼的自由回旋曲式，作者在这里运用回旋与变奏手法相结合的原则写成，整个副部独奏与乐队交织

出现，表现了梁祝同窗三载，共读共玩的幸福生活。开始的主部主题是这样的（见总谱59小节—70小节）如：

例116



第一插部〔B〕乐队声部是主题〔A〕的拉宽，速度没有变，而独奏小提琴则是乐队的模仿对位。整个插部舒展优美与主题A形成对比，（见总谱85—107小节）。如：

例117

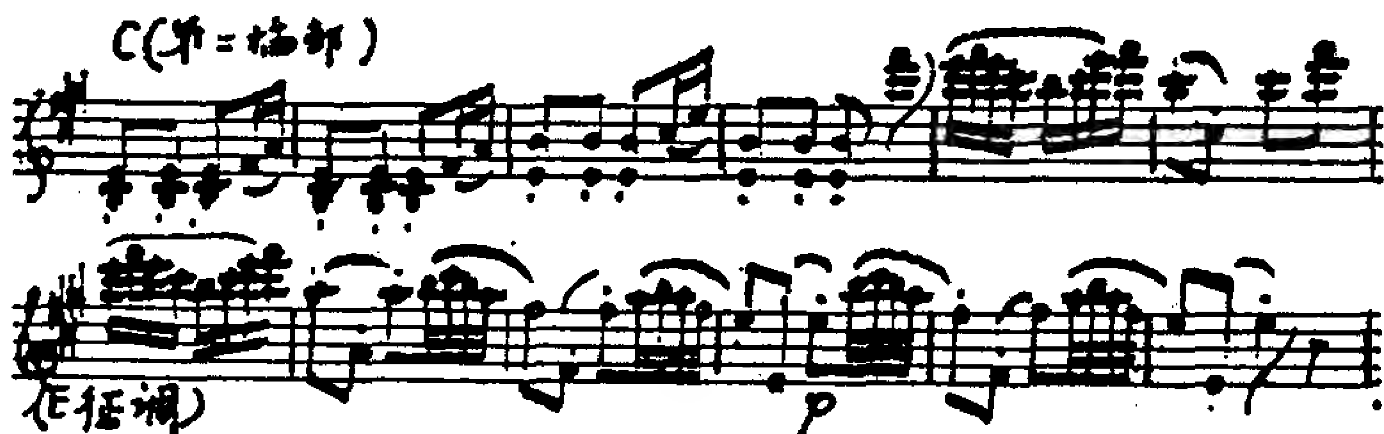


主题A的第一次重复出现是原主题的装饰变奏，它保留了原主题的旋律骨架及结构，加以装饰加花。调式为E徵。





第二插部〔C〕是用引子因素写成的抗婚主题。这个主题坚定有力，富有反抗的特性，它与轻快活泼的主题A形成鲜明的对比。整个第二插部的篇幅比较大，发展的比较活跃。第二插部主题是一个不分句的十二小节的乐段，收拢性的（E徵调式）。在第二插部中，独奏小提琴与乐队交织演奏这个主题，造成一种激烈而紧张的气氛，最后有一个连接引出主题A的再现。如：



主题A的最后一次再现没有变化，开始在主调上，而后乐队和独奏又在主调上重复演奏一次，随急而下结束整个付部。这是一般回旋曲的写法。

通过分析来看，这个副部虽然很庞大，但材料用的很经济节省，第一插部只是开始主题的拉宽和装饰加花而主题的第二次重复出现，也是开始主题的装饰变奏。整个副部由于采用回旋曲式与装饰变奏方法相结合的原则，而使主题的几次出现都获得了新的发展。图示如下：

	主部	第一插部	主部	第二插部	主部
回旋曲	A	B	A	C	A
局部变奏	A	A_1	A_2	C	A
	主题	变奏Ⅰ	变奏Ⅱ		
	装饰变奏				

现在再举一个回旋曲与变奏曲相结合的例子分析一下。比如杜鸣心等的“舞剧鱼美人”中的婚礼场面就是这方面的典型例子。图示如下：

	主部	第一插部	主部	第二插部	主部
回旋曲	A	B	A	C	A
变奏曲	A	A_1	A_2	A_3	A_4
	主题	变奏Ⅰ	变奏Ⅱ	变奏Ⅲ	变奏Ⅳ
		b小调	D大调	(G→C→F→D) b小调	

这首回旋曲的两个插部的主题，及主部的两次再现都是由主部主题的材料自由变奏发展而成。

总之，从十七世纪以来，在各个时期作曲家运用回旋曲式的不同特点，和由这种特点而归纳成的几种主要类型。我们几乎可以这样认为，在古代，回旋曲式的各部分规模较

小，对比不大，变化不多，但是包括的主部和插部的数目都很多，并且数目也不固定。（从五、六个到七、八个甚至多到十几个），到十八世纪维也纳古典乐派的成熟时期，回旋曲式的各部分的规模扩大了，对比明显了，变化也丰富了。这个时期回旋曲的主部和插部的数目开始固定为五个部分。十九世纪以来，古典浪漫主义作曲家又将回旋曲式发展到新的阶段，这个时期可以见到回旋曲各部分的对比十分强烈、结构更大，包括的数目更多，甚至见到组曲性的回旋曲，同时还可见到作曲家们将回旋曲式极为大胆而自由的处理，以及将回旋曲式与其它曲式原则相结合并由此而产生了一些特殊类型的自由回旋曲式。

第七章　循环体与其它

第一节　概　述

凡是由两个部分（乐段、单二或单三）依次轮流交替出现，而构成的曲式叫做循环体。即形成：ABAB……。等的图示。

"循环体"这种曲式形式，最初起源于民间。早在我国宋代时，民间就出现了"唱赚"这种歌唱形式，类似于今天的大鼓书形式。当时在这种"唱赚"形式中，其中有一种叫"缠达"。这种"缠达"的开始有一个引子构成。而后就是由两个曲牌依次轮流交替演唱，这就是循环体的最初萌芽，也是循环体的原始形式。这种形式与欧州的民间歌舞"轮舞"有点近似。前面已经讲过，当"轮舞"的形式演变为器乐曲形式时，分节歌中的歌词变换就用不同的音乐来代替，这就形成了：ABACADA……等的回旋曲式。但有的作曲家不是采用这种方法，而是用调性的变换、色彩的变换等手法

来代替分节歌中的歌词变换、或有的根本不变。这就形成了：ABABAB……等的“循环体”形式。

循环体在创作中被作曲家们采用后，它已不是原来简单的民间形式，而且非常富有表现力，并保持了原来民间形式中所固有的特点，既轻盈活泼的特点，并善于多次反复。这就要求循环体中的两个主题，非常精炼动听，反复性很强，而且两个主题之间的形像生动对比十分鲜明，否则经不起多次反复。它可以作为独立的曲式，也可以作为大型套曲中的一个乐章，一般套曲中的谐谑曲乐章采用这种曲式也非常合适，比如柴科夫斯基“降b小调钢琴协奏曲”第三乐章就是采用循环体写成。

循环体与回旋曲式是两个不同的概念，不能混为一谈，过去在理论上曾有过不同的争论，有人不承认循环体这种形式，甚至有人认为循环体只有中国才有，总之这种见解是不确切的。其实不然，通过许多作品的分析看在古今中外的许多作品中都存在着这种形式。并且表现出自己本身所固有的特点，比如在循环体中，两个主题所表现出的功能作用是同等重要的，这和回旋曲式完全不同。大家都知道在回旋曲式中第一主题（主部）是主要的，第一插部近似于主部，有对比但不大。第二插部与第一主题（主部）的对比比较大。但在循环体中两个主题之间的对比比较明显，而且各自的独立性也比较强。两个主题依次轮流多次反复给人的印像最深。因此，在表现上它不具有回旋曲那种在统一线索下描绘不同的场面，表现不同的情绪的特性，但它却能把某一个场面或某一特定的情绪反映的比较充分。这就是循环体本身所固有的特殊表现作用。所以，我建议大家多听一些这种类型的作

品，分析研究它，掌握它的特点和规律，对于写好这种曲式是十分必要的。

第二节 循环体的主要类型

通过许多作品的分析看，在循环体中、两个主题的依次轮流反复不是无限的，而通常反复二次或者三次。循环体的分类往往就决定于最后部分即结束部分。这就看究竟用哪个主题来结束整个曲式。所以、循环体依此可分为三种基本类型。一种是用第二主题作为最后部分即形成：A→B→A→B〔→B〕的公式。一种是用第一主题作为最后部分，这样形成：A→B→A→B〔→A〕的公式。这种类型与回旋曲有点近似，它强调了第一主题的作用，所不同是它的第二插部是第一插部的重复，所以仍是典型的循环体。另一种是界乎二者之间，它虽用第一主题作为最后部分，但又不十分明确，下面举例具体分析一下：

（一）第二主题作为全曲的最后部分即结束部分。这方面的典型例子是柴科夫斯基的“♭B小调第一钢琴协奏曲”，第三乐章。

这部作品在情绪上，是柴科夫斯基的较比明朗的作品之一，他通过对大自然的描绘和歌颂，借以抒发人们的思想感情，整个作品充满了明朗的色彩。第三乐章是采用了循环体的曲式写成、它的第一部分是个复二部曲式，在这个部分中基本的主题是一个两句重复类型的乐段，第一句终止在属上第二句终止在主上，调性为♭B小调，这个基本主题近似于乌克兰的民间歌舞、整个主题轻快活泼，并具有舞蹈的性格，

反复性很强。如：

例118

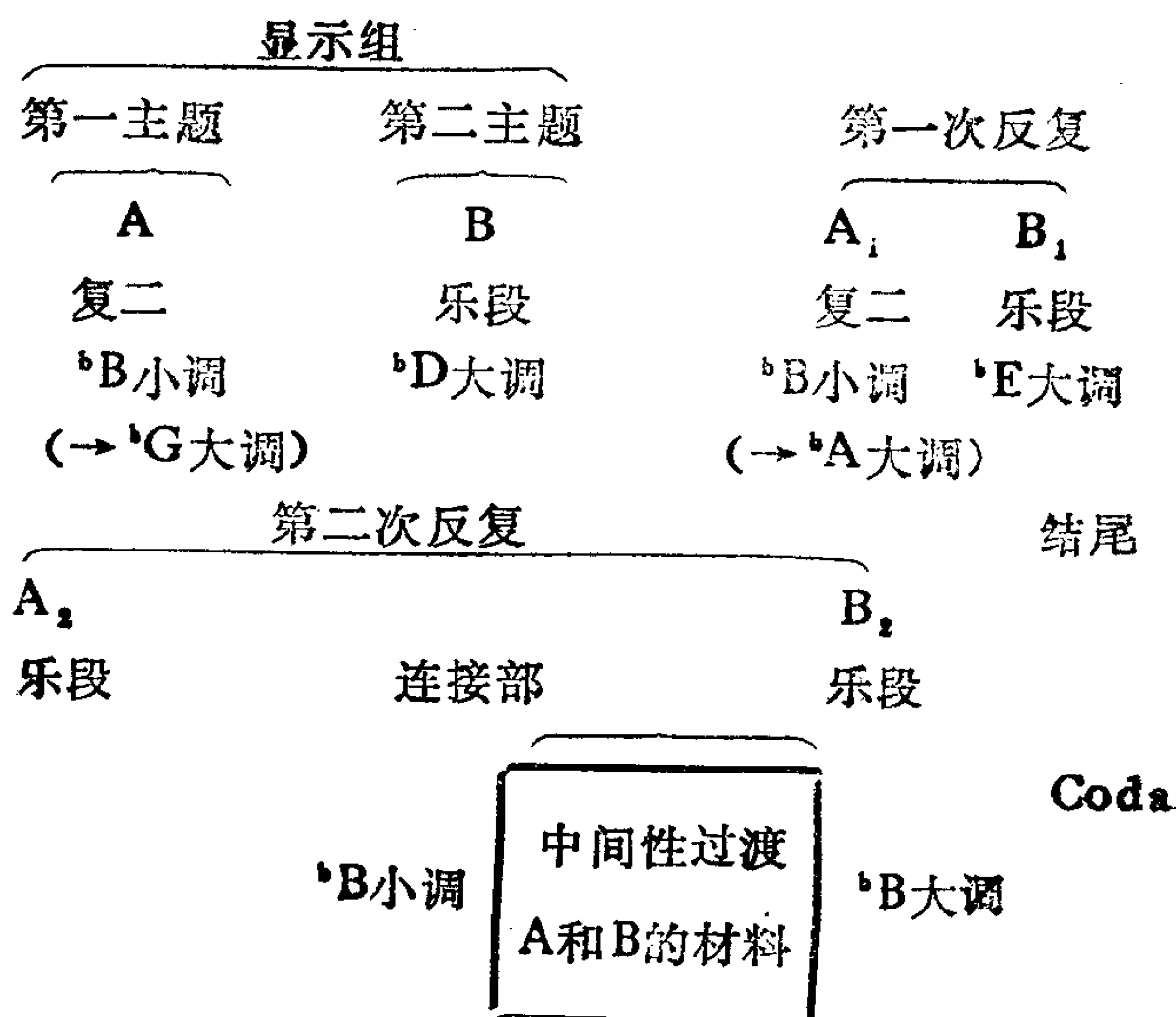


第二主题平静优美，富有歌唱性，它与第一主题形成鲜明的对比。这个主题是一个开放性的两句乐段，如：

例119



整个第三乐章是建筑在第一部分（复二）同第二部分（乐段）这两个部分轮流反复的基础上。在这个乐章中它不只是在作机械式的反复，而是随着音乐的发展也在不断的发展变化（包括织体、结构、调性、配器等方面）有时减缩、有时扩充。在这个乐章中，第二主题的几次重复出现，都是在不同的调性上，而最后一次恰是全曲的高潮、宏伟、壮观，像是一首颂歌。整个第三乐章就是用第二主题作为整个乐曲的最后部分，即结束部分。随后进入结尾，在这里作者运用第一主题动机因素加以总结概括，使整个乐曲圆满结束。图示如下：



（二）第一主题作为全曲的最后部分，即结束部分，形成：A　B　A_1　B_1…………A_2的结构类型。如：

例120　　　　　　　　　　　　德文笛子独奏曲“春之歌”

自由开阔

自由开阔

Allegro

Allegro

(呈示组 第一主题)A

「呈示部 第二主题

mf

mf

mp

mp



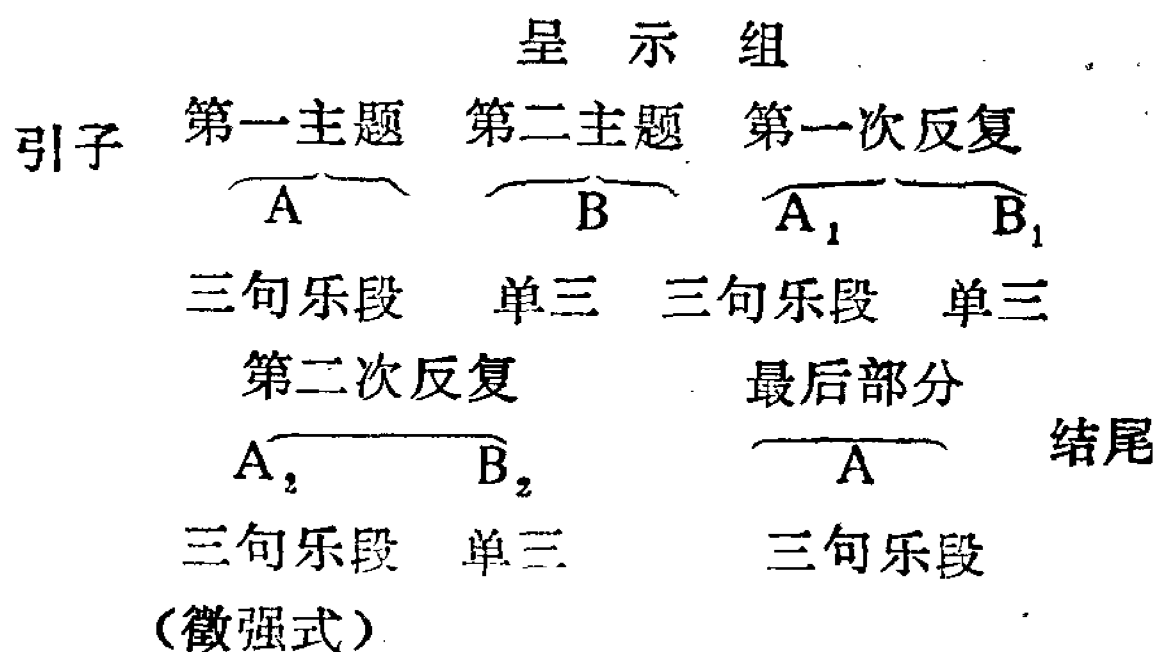


这首笛子独奏曲是以东北民歌“十大姐游春”为素材，取其意而写成，由此定名为“春之歌”。这首乐曲开头有一个比较大的引子。其引子分两部分构成，它的第一部分是一个自由地广板。节奏自由，音乐性质高亢而奔放，在乐曲的一开始力图运用钢琴空旷的八度、民族和声的分解琶音及笛子的特性，描绘春天的自然景象，第二部分是活泼的快板，它好像是乐曲的前奏。在这部分中包含了主题的基本因素，这是一般传统的写法。

这首乐曲是一个典型的“循环体”曲式，全曲包含两个

基本主题。第一主题是一个三句综合类型的乐段，徵调式。这个主题是以民歌“十大姐游春”为素材改写而成，它轻快活泼，表现出人们内心喜悦的心情。第二主题是由第一主题派生出来的，这个主题是一个有再现的单三，其中部带有中间过渡的性质。整个主题轻盈抒情，富有歌唱性，在性格上与第一主题形成显明的对比。整个这首乐曲就是建立在这两个基本主题轮流反复的基础上，在反复的过程中随着音乐情绪的发展，对主题曲调由简到繁加以装饰加花，使音乐的发展越来越热烈。同时在第一主题第一次反复时不仅对曲调加以装饰加花，而在调性上也作了变化，这样使全曲获得了调性色彩的对比。最后用第一主题作为整个乐曲的最后部分再加一个短小的结尾，使乐曲园满的结束。

整个乐曲的图示如下：



（三）第一主题作为全曲的最后部分即结束部分，但又不明显，它界乎二者之间，即形成第三种类型，如：

例121

茅沅“新春乐”

野蜂第二主题B

mp

p

mp

连接

cresc.

a tempo — 主题A第一次反复

dim. p

mp

mp

p

mp

p



这首乐曲是以民歌“农夫乐”为素材发展而成的一首小提琴独奏曲。它是一首典型的中间型的循环体曲式，它的第一主题（A部分）是一个单三部曲式，这个主题具有轻快活泼的特点，它反映了农民欢乐的情绪。第二主题是一个乐

段，抒情优美、富有歌唱性。它与第一主题形成明显的对比。整个乐曲的发展是建立在这两个主题轮流反复的基础上，在反复的过程中稍有变化但不大，第二主题在反复时改调再现，结构稍有减缩。这从乐曲整个布局来看不仅在调式色彩上获得了对比，而使结构显得紧凑精炼。从谱子上看乐曲的最后部分，独奏小提琴没有出现第一主题，它很像是一个尾声（Coda），但在伴奏中强有力的奏出第一主题，最后有一个补充使乐曲园满的结束。所以，这种类型既不同于第一种，但又不同于第二种，它是一种界乎二者之间的“中间型”。

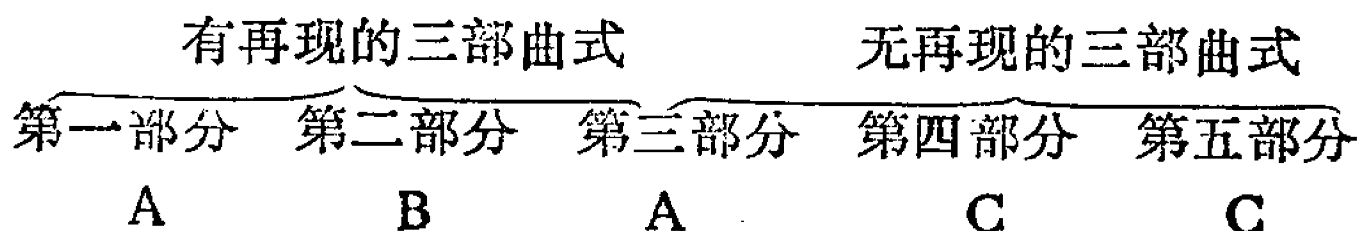
总之，通过上述分析可以得出这样的规律：1、“循环体”的曲式是建立在两个基本主题轮流反复的基础上。在反复的过程中随着音乐情绪的发展，可以做由简到繁的加花装饰变化，结构可以减缩也可以扩充，调性和织体配器都可以有所变化。2、不管是哪一种类型，作为循环体的最后部分，至少在结尾中要出现第一主题或第一主题中的某些因素，使曲式得到呼应获得园满结束的效果。3、在“循环体”曲式中，两个基本主题轮流反复的次数不宜过多，因为过多的反复会使人感到厌烦，但也不宜太少，至少是在一次以上，否则就不称为循环体。一般情况下，反复一次到两次最为常见。

第三节　五部结构

通过作品分析看，有某些作品常常包含五个部分构成、它既不属于回旋曲式的范围，但也不像循环体的结构，而是

按着音乐发展所固有的规律，或内容情节的需要而使它紧密地联系在一起，构成一个完整的统一体，这种曲式叫做五部结构。

五部结构彼此之间的关系往往与三部曲式相联系，也就是说按三部曲式的原则去组织它。比如“培尔金第一组曲”第二乐章“奥塞之死”就是一个五部结构的例子。这个乐章是一首挽歌，它具有送葬进行曲的性格，整个乐章的情绪可以说是非常沉重而悲哀地。在结构上它是一个五部曲式结构，其图示如下：



从图示中看，这种五部结构明显的分为二个三部曲式。第一个是带有再现的三部曲式即A、B、A的结构。第二个可以看作是一个无再现的三部曲式，即A、C、C的结构，二者重合在一起，所以说把它看作是一个五部双三部曲式结构比较确切一些。这种五部结构既不是回旋曲式也不是循环体，在格里格等人的一些作品中，可以看出它很喜欢用这种五部结构的形式，也可以说是格里格的一个特点。

构成五部结构的五个部分，其结构是比较自由的，它可以用乐段，可以用二部曲式或三部曲式写成。

第四节　多段体

通过许多作品分析看，有某些作品常常包含许多个段

落，（至少五个以上多者十几个），这些段落往往按着一定的情节构思或速度，相互结合而成的一种大型器乐曲式，这种曲式叫做多段体。

作为多段体中的每个段落，结构规模一般情况下不大，（但也有大一点的）、并缺乏各自的独立性。它根本不能离开整个乐曲而单独存在。所以，它既不同于套曲，但也不同于组曲。在主题材料方面，它可以由同一主题的引伸变型，或根据内容的需要而引进新的主题材料。

多段体的曲式规模庞大，结构复杂。因此，在表现内容上有更多的可能性，它可以作为套曲中的一个乐章，也可以单独作为独立的曲式存在。比如琵琶独奏曲“十面埋伏”就是典型的例子。下面我们具体分析一下琵琶独奏曲“十面埋伏”。

“十面埋伏”是一首著名的琵琶独奏曲。整个乐曲形像生动鲜明，气势磅礴而宏伟，并具有强烈的戏剧性效果，它是一首写实的“武曲”。早在明代（1598—1662）王猷定的“四照堂集”中，有过这样的记载：“楚、汉一曲，当其两军决战时，声动天地…………有金声、鼓声、剑弩声、人马辟易声”等。根据这个记载，我们可以断定，至少在明代时就已有此曲。

这首乐曲主要是描写公元前202年楚汉两军在垓下决战，汉军用十面埋伏的战术击败楚军的作战情景。整个乐曲共有十三段。根据故事情节的发展，该曲大体上可以分为三个组，这样便把整个战斗概括为三个阶段。而第一段“列营”则是作为全曲的引子，散板、节奏自由。这个引子不一般，规模比较大（其中还包括“军鼓”、“掌号”“放炮”三个小段），

概括性比较强，好像是整个战斗的序幕。在这个引子中充分地发挥了琵琶的威力，运用了琵琶中的“扫”、“拂”、“轮”的演奏方法，及钢键有力并具有战斗性格的节奏，揭力地在乐曲的开始渲染紧张的战争气氛，从而表现了汉军必胜的信念。欣嘗时人们可以听到鼓声，炮声及号角声，由此揭开了战争的序幕。

第一组作为战前的准备阶段，在这个阶段中，主要包含，“2、吹打”、“3、点将”、“4、排阵”、“5、走队”四个段落。这四个段落性质相近，主要是描写作战前的准备阶段。四段紧密相连，音乐情绪逐渐上升、随着音乐的展开，而每一个段落都要换一种与此相适应的演奏法。在主题材料方面，其中“第三段点将”，是运用了第二段中的音乐素材加以变奏而成。

第二组、楚、汉两军决战，在这个阶段中、主要包含“6、埋伏”、“7、鸡鸣小小战”、“8、九里山大战”三个段落这三个段落按着故事情节的发展，紧密的联系在一起，并通过琵琶独奏中所独有的演奏技巧：“煞”、“扫”、“急滚”、及“绞弦”等手法，形像的描绘出，楚、汉两军决战的战斗场面，它是故事情节发展的中心，也正是全曲音乐发展的中心。三个段落连在一起，音乐情绪逐渐高涨，其中第八段“九里山大战”乃是全曲的高潮。在第六段中主要运用了琵琶中“煞”的演奏技巧，形像的描绘出刀剑的撞击声。在第八段中主要运用了琵琶中所独有的演奏技巧：“扫”、“滚”及“绞弦”的手法，形像的描绘出在楚、汉两军决战时，兵器交接、撕杀呐喊的战斗场面，形像异常生动逼真，富有戏剧性的效果。在主题材料方面，其中第六段是运用主

导核心发展而成、而第七段则是第六段主导核心的紧缩，使音乐情绪更加紧张激烈。第八段“九里山大战”开始是运用了第二段“吹打”的主题因素写成。

第三组战争的结束，在这个阶段中主要包含项羽方面的失败自杀及刘邦方面的胜利凯旋两部分。

在第一部分包含“9、项王败阵”、“10、乌江自刎”两段。这两段的音乐情绪低沉，与之前后音乐形成鲜明的对比，主要是描述项王失败，乌江自杀的情景。

在第二部分中包含：“11.众军奏凯”、“12、诸将争功”、“13、胜利回营三段。这三段主要是运用变奏手法写成，其音乐性质相近，并具有轻松愉快的特性，与其前面部分的音乐形成明显的对照。这三段主要是描述汉军方面胜利后的情景。其结构图示如下：

引子	第一组 作战前的准备阶段	第二组 楚、汉两军决战	第三组 战争结束
1、列营	2、吹打	6、埋伏	9、项王败阵
	3、点将	7、鸡鸣小小战	10、乌江自刎
	4、排阵	8、九里山大战	11、众军奏凯
	5、走队		12、诸将争功
			13、胜利回营

通过上述分析明显的可以看出以下几点：

1、作为多段体中的各个段落，它只是整个故事情节中某一具体情节的描述，其本身一般情况下不包含乐思的呈述、展开、结束的完整构思，所以缺乏独立性，不能离开整个乐曲而单独存在。

2、整个乐曲音乐发展的按排与故事情节的发展相适应，即故事情节的发展是这个乐曲中各个段落的按排基础。

3、在主题材料方面，多段体中的各个段落多半采用变奏的手法及主题贯穿发展来处理，或有时引进新的主题材料。总之，使乐曲既有对比又要保持前后的有机联系，促成乐曲的完整统一。

第八章　变奏曲式

第一节　概　　述

凡由主题的最初陈述及其多次变化重复（称变奏）或展开而构成的曲式，叫做变奏曲式。

变奏曲式与变奏手法是两个不同的概念，过去在乐段、单二、单三、复三以及其它曲式中，都接触过变奏手法。但是，在那里只是被部分的运用，在那种曲式中起决定作用的不是变奏的原则，而在变奏曲式中，变奏则成为形成曲式的基本原则。主题中所包含的内容主要通过多次不同的变奏从各个角度逐渐的揭示出来。由于各种曲式中主题变奏的数目不定，所以变奏曲式的图示只能是大概的表示出来：

主题的最初呈述　变奏Ⅰ　变奏Ⅱ　变奏Ⅲ　变奏Ⅳ……等。

A　　A_1　　A_2　　A_3　　A_4

从图示中我们可以看出，变奏曲是由主题歌的最初陈述，及其一系列的变奏而构成的大型曲式。在这种曲式中主

题要经过多次反复，并且要逐步的变化和展开。所以说变奏曲的主题在整个曲式中起着决对的作用。这就要求变奏曲的主题必须具备如下几个特点：

1、在音乐上必须富有特点，形象准确、旋律优美而动听，否则经不起多次反复。

2、在结构上不宜太长，否则在多次变奏重复时显得伸长使人感到厌烦。但又不宜太小，这样会给人印象不深。

3、在织体、和声、节奏等方面不宜太复杂，而必须精炼：单纯，否则没有变奏的余地。

自从十七世纪以来，变奏曲式已被专业作曲家们所采用，它经常作为独立的曲式。如贝多芬的“三十二变奏曲”徐振民的“钢琴变奏曲”等。它也经常作为套曲的一个乐章，如莫扎特的“A大调第十一钢琴奏鸣曲”第一乐章、贝多芬的“热情奏鸣曲”作品57，第二乐章、“第三交响曲”第四乐章等等。变奏曲式由于各个时期所处的时代不同，作曲的技巧不同，它也在发展变化。从大量的作品中看，变奏曲式可分为声乐变奏曲、固定低音变奏曲、装饰变奏曲、自由变奏曲等类型，下面分别讲一讲变奏曲的各种类型。

第二节　声乐变奏曲

民间的分节歌曲，在每次反复时往往因为歌词内容的改变，而将曲调稍加变化。（如我国的民歌“兰花花”、“三十里铺”等），还有一种用支生复调来变奏分节歌的情况（如俄罗斯民歌“田野静悄悄”）。在某些有伴奏的民歌中还可见到用改变伴奏织体来衬托歌唱的情形（如民间说唱）。

总之，上述情况都是声乐变奏曲的民间根源，后来专业作曲家们将这种分节歌加以发展成为声乐变奏曲。这就是声乐变奏曲的起源，象格林卡的歌剧“路斯兰与柳德米拉”中的“波斯人的合唱”，还有我国王震亚改编的“阳关三叠”就是典型的例子。下面举例具体分析一下。

（一）歌剧“路斯兰与柳德米拉”中的“波斯人的合唱”，是格林卡采用俄罗斯民歌的分节歌结构而创作的一首声乐变奏曲。在这首合唱中主调主题，在每次变奏重复时没有改变，只所以变奏只是伴奏织体。通常称这种情形为固定高音。格林卡在“波斯人的合唱”中所采用的这种写法，为后人为固定高音配置对位声部开辟了先例。这首变奏曲的主题是具有普遍重复部分的小型三部曲式，乐思陈述非常简单，和声背景较平静，中部第一次出现时完全不用和弦，调性的对比是E大调#C小调、E大调，并在再现部中用b小调上的顶点来形成不大的动力。如：

例122　　　　　　　　　　格林卡的“波斯人的合唱”



第一变奏具有清彻而明朗的性质，没有低沉的低声部。轻松的伴奏织体打破了原主题中的平静局面，并由木管组用

中高音区奏出，显得异常轻松活泼。和声的改变比在主题中多了些。如：

第一变奏。



第二变奏保持了第一变奏中清晰而明快的特点，秀丽的笛声在弦乐拨奏的背景上，奏出具有东方风味的装饰花彩并与主题形成对位，而大提琴作为乐队的持续者，模仿主题中的某些因素，奏出简单而缓慢的曲调，在第二变奏中出现了拨奏的低音：

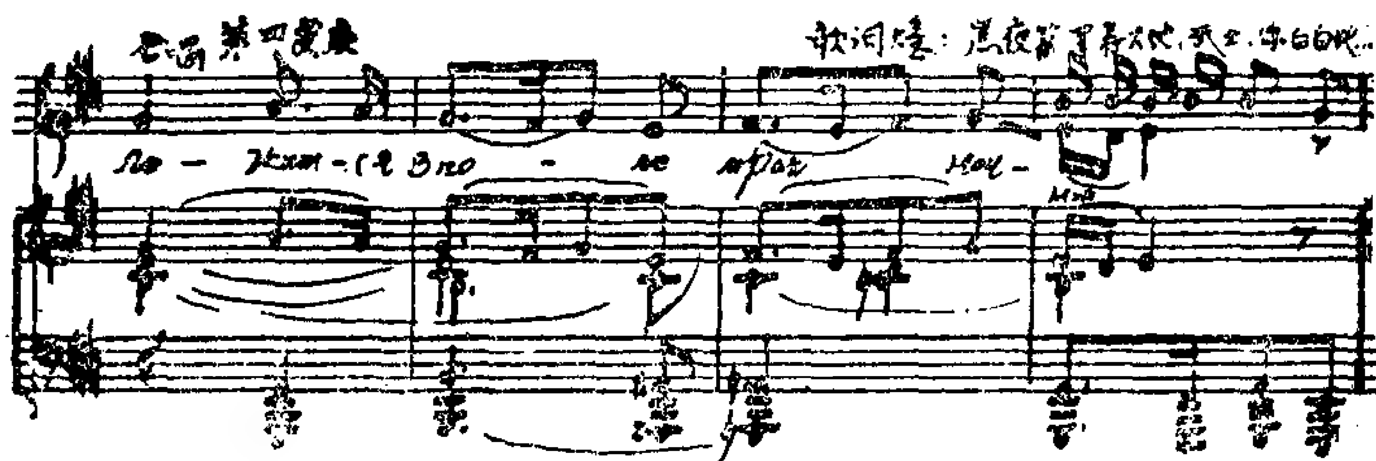


第三变奏乐队以相当低的辅助三连音的重音类型，由大提琴演奏作为乐队的持续背景，上面则由单簧管的中音区，重复主题的旋律曲调。在和声的配置上，E大调的主题部分

配上升C小调的和声，而升C小调的部分，似乎又配上E大调的和声，这就使和声调性在变奏中更加趋向复杂化。

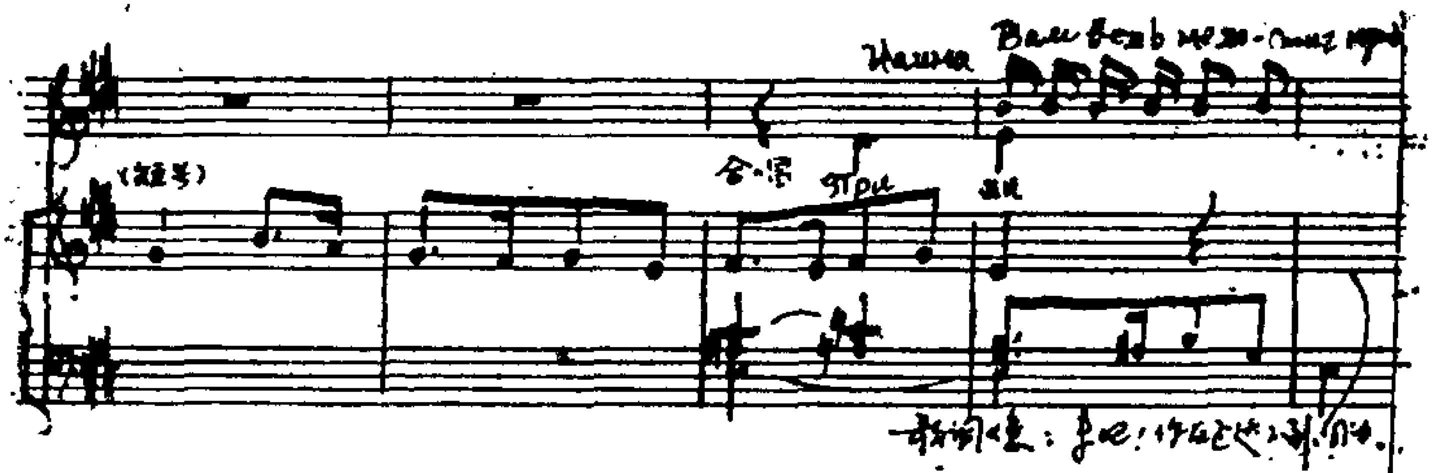


第四变奏在写法上近似于主题的传统写法，低沉的低音声部仍由低音提琴演奏，并加进了一些模仿主题的因素和变音。在弦乐演奏的较平静的和声背景上，由小提琴重复主题的曲调；



第四变奏直接过渡到接尾，最后的再现部有逐渐消沉的徵兆，开头两小节是法国号独奏没有和声陪衬：

（结尾）



最后结尾这一变奏中的和声音响不多，正象在第三变奏中，在变格的终止中出现变化音，所有主题的两端部分都以主和弦结束，这一特性已经使再现部具有结束的性质，并以重复再现部的最后两小节得到加强。

歌剧的第三幕是以“波斯人的合唱”开始（地点是在纳伊娜的魔堡内），整个乐曲给人一神奇的东方的华丽，沉静、蛊惑迷人的印象，它所形成的色彩对舞台的效果起到重要的作用。

（二）“阳关三叠”是王震亚采用民歌分节歌结构而改编的一首古曲，“混声合唱”。它是另一种类型的声乐变奏曲，在主题变奏的过程中，其变奏主要表现在规模的扩大和合唱织体上，在曲调方面随着规模的扩大有所发展和变动。

这首声乐变奏曲的主题是一个普通的二部曲式，规模不大结构为16小节，它的第一部分是一个两句乐段，调式整个给人一个降B商的印象，而后伴奏给予补充停在宫上，它的第二部分像是一个副歌，可以看作是个两句乐段，调式给人一个羽调式的感觉，但和声仍以降B商配，这种配法是和歌词的内容紧密相适应的，它对表现友人分别之情起了很重要

的作用。整个主题在合唱织体上是采用逐步加浓的手法，开始是一个声部两个声部的交替，比较轻淡，第二部分随着情绪的发展，变成为四部合唱：

例123

王震亚的“阳关三叠”主题

第一变奏在曲调上作了一些改动，它的第一部分其结构规模扩大了，由主题的两句扩充到三句，第二句中出现了调

式交替，由降B商交替到降E商，最后一句交替到降A宫，但和声仍以F羽调和声配。它的第二部分在规模上没有动。第二部分的第一句合唱也没有动，原主题先由女高和女低声部开始改为先由男高、男低声部开始，这样在情绪上更激昂一些，最后结构、曲调都没有动，这里的合唱织体是用复调手法写成的四部混声和唱，这样在内容表现上比原主题更为深刻些。整个第一变奏的结构规模扩大为19小节：

（合唱）（第一变奏）



第二变奏由原来的单二部曲式发展为单三部曲式，规模由原来的十六小节扩展为三十二小节，比原来扩充了一倍。它的第一部分和第一变奏相似，只是在规模上少了一句，合唱部分仍给人是降B商的印像，而伴奏补充为降A宫，第二部分的规模大大的扩大了，由原主题第二部分开始的一句，扩充为一个独立的部分（13小节），调式仍为bB商。第三部分因为是全曲的结束、和声调性与主题相同，所不同的是在这里变化为混声四部合唱，而后又补充了五小节，使全曲园满的结束。在合唱的写法上，它的第一部分和第二部分，主要是领唱而合唱处于伴奏的位置，第三部分才是运用四部混声合唱，而有些回声的效果，并结束在PPP的力度上，这一些与送别的情景恰是吻合的：

渭城朝雨 浥轻尘， 客舍青青 柳色新；

青青 柳色新； 劝君更尽 一杯酒

客舍 柳色新； 劝君更尽 一杯酒

浥轻尘， 柳色新； 一杯

Rubato Moderato

西出阳关 无故人。 杯酒 未饮心已醉， 我把

西出阳关 无故人。 杯酒 我

西出阳关 无故人。 杯酒， 我

酒，

问 问？ 几多 愁？ 伤

问？ 几多 愁？ 伤



除上述两例情形外，声乐变奏曲还有调式的改变，如丁善德的“想娘”；节拍速度的改变如徐振民的“三十里铺”等等。总之，声乐变奏曲不管是那一种情形，在变奏的过程中，其主要的旋律很少作重大的改变，它可以移调，稍加装饰或改变节拍，但是整个结构、旋律轮廓。节奏的比例一般很少改变。这是因为声乐变奏曲受人声演唱的条件的限制（如音域、音量、音色等方面都有一定限度），目前作曲家们常常运用声乐变奏曲改编和创作声乐歌曲。

参照分析：　“半个月亮爬上来”
“远方的客人请你留下来”等

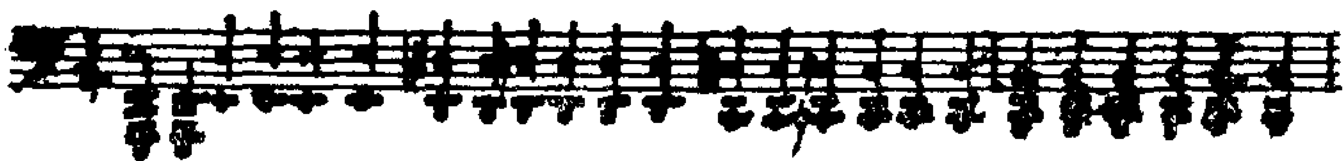
第三节　固定低音变奏曲

固定低音变奏曲，起源于十七世纪的“帕萨加里亚”和恰空舞曲（一种三拍子慢速度的舞曲）。它的特点是在一个固定不变的低音主题上形成一系列的变奏。由于低音旋律是固定的所以它的结构清晰（一般只有八小节或者是四小节），和声轮廓较比清楚有特点。在这种固定低音的基础上才可能建立起多种的变奏。这种变奏曲因为低音是固定不变的，所以它的各个变奏都是依靠上方各个声部的改变。因此，使这种曲式往往与复调的手法紧密的联系在一起。

低音主题的旋律在变奏的过程中有时稍加装饰和变化。但是，在它的结构及旋律轮廓方面，一般情况下是不变的。有时偶尔也会出现将低音旋律移到上方声部或高音声部的情况，当然这只是个别现象，假如整个固定旋律都在高声部，这样就不成为是固定低音反而成为固定高音了。

固定低音变奏曲作为独立的曲式，曾一度盛行一时，比如巴赫的“d小调弥撒曲中的“磔刑”就是当时的一首典型的固定低音的例子，它的主题如下：

例124



这首变奏曲的主题是四小节，以半音下行为其特征，其感情十分沉重而悲伤。表现了基督教徒对基督受难的哀伤心情。低音旋律一共反复了十三次（在乐队的低音乐器上），而变奏声部主要是合唱部分，这与格林卡的“波斯人的合唱”恰恰相反。它虽然是一首以宗教为题材的清唱剧，但巴赫却以人文主义的思想，表达了当时社会上一般人的世俗感情。今天我们把它只是作为音乐史上的一个文献来参考，讲它的目的主要是让大家了解一下这种变奏曲是如何运用的。

固定低音变奏曲大约在十七世纪初产生，十七世纪纪末和十八世纪前半叶极为流行，十九世纪以来由于作曲技巧的进一步发展，而这种变奏曲已被自由变奏曲所代替。最后一部典范之作就是贝多芬的“三十二变奏曲”，而后作为独立的曲式已成为罕见的形式（有时也会遇到）。但是，作为局部的运用却是常见的现象，并富有特殊的表现力。比如柴科夫斯基“第六交响曲”第一乐章结尾，就是固定低音局部运用的典型的例子。然而，在这里固定低音的运用却很象是主音上的持续音，其本身缺乏独立的意义。如：

例125

柴科夫斯基“第六交响曲”第一乐章结尾



“第六交响曲”又称为悲怆交响曲，它是柴科夫斯基最后一部交响曲。在这部作品中集中的体现了柴科夫斯基所代表的那种知识分子的世界观，即没落的悲观主义的思想感情。上例是“第六交响曲”第一乐章最后结尾。这个结尾具有一定的独立意义。它是一首葬礼进行曲，全部的弦乐用中速拨奏B大调的音阶作为乐队的固定低音一直到结束。它好象是送葬的沉重步伐。在这个背景上铜管乐组奏出沉重而悲伤的哀乐，这是一个悲剧的结局，充分的体现了柴科夫斯基的悲观主义的思想感情。这里固定低音的运用很简单，但对表现作者的这一思想感情却起了很大的作用。

参照分析：贝多芬“第九交响曲”第一乐章结尾。
舒柏特的歌曲“幻影”
吴式锴“钢琴小组曲”中的第四段小歌舞

第四节　装饰变奏曲

十八世纪形成了一种新型的变奏曲即古典装饰变奏曲，它在维也纳古典乐派作曲家的作品中被广泛的采用。这种变奏曲的特点是对主题的结构、旋律的骨架以及和声的轮廓不作重大的改变，而是更多的用装饰旋律及织体华彩的方法对主题加以变奏。这种变奏曲的主题经常用单二部曲式（因为它的篇副不大不小，内容又有一点对比但十分统一协调，所以适于作多次反复的变奏曲主题）。每次变奏都保持原主题的结构、和声轮廓和旋律骨架，调式可以改变，但调性不变，速度节拍可以改变，最后一个变奏常常扩大以便结束全曲（有时代替Coda）。

由于这种变奏曲仅仅局限于原主题的结构及旋律骨架，花样手法也不多，所以要特别注意音乐发展的兴趣。因此，常常有一个由简到繁的线索。在长大的变奏中为了避免各个变奏之间过多的分隔与分散，常常以组划分，也就是说将几个性质相近的变奏放在一起，高潮的起伏按排得当，方能收到良好的效果。贝多芬的"第二十三奏鸣曲"第二乐章就是一个典型的例子，为了节省篇幅起间主题及各变奏只举一句对比分析如下：

贝多芬"第二十三奏鸣曲"（热情奏鸣曲）第二乐章慢板乐章是典型的装饰变奏曲。主题是一个普通的对比类型的单二部曲式构成，和声非常平静、缓慢，音乐优美动听，只出现一点变和弦、整个主题给人感觉非常朴素、简炼，调性为降D大调，结构规模为十六小节。

例126　　　贝多芬"第二十三热情奏鸣曲"第二乐章



在第一变奏中主题的和声、结构、旋律轮廓完全保留，后面由于曲调进行的需要，原主题的旋律稍加改动，（从简），并去掉了大跳。在节奏织体方面重要的一点就是高音声部与低音声部交织进行，（低音以切分节奏出现，错后半拍），这样实际上加快了一倍，初步打破了原主题的平静

局面，这是第一变奏的特点。如：



在第二变奏中主题的和声、结构、旋律轮廓完全保留，这里只将原主题中的低音声部提高了一个八度，而高音声部则将原主题中非常平静而缓慢的和声声部改变为流动性的装饰性的和弦分解，使人听了感到异常舒展优美，这在音乐情绪上又比第一变奏活跃了一步。



第三变奏处于这个乐章的高潮部位，情绪要求相对的比较高涨一些。所以说这一变奏在旋律、和声在原主题的基础上有些变化。原主题是单二部曲式，每一个部分都以反复构成。在第三变奏中不用反复，而用变奏的手法取代于原主题的反复，下面分别分析一下。

第三变奏中的第一部分开始，在和声、结构方面完全保留，在旋律上这里只是突出了高音旋律，并比原主题提高了

两个八度，给人的印像是突出的。而在织体上和声上却以伴奏音型出现，这里的音型是在第二变奏中和声装饰变奏的基础上又加快了一倍。因此，这一变奏在音乐情绪上又比前一变奏更加沸腾起来了。结构仍为八小节，而后没有反复，作者在原主题的和声、旋律、结构的基础上加以变奏，这里的旋律又转到了低声部，伴奏音型移到了高音区，显得非常活跃，第一部分的结构实际上构了成一个复乐段，结构为十六小节。如：



第二部分的开始在和声旋律轮廓上基本上保留（稍有变化），在旋律及伴奏音型的写法上与第一部分近似，而后旋律移到低声部，变化比较大，伴奏音型在高声部（有隐伏旋律），随着情绪的发展逐渐推向高潮，最后两小节急聚下行并带有连接的性质，结构为十六小节，如：



第四变奏实际上是主题再现（普通曲式的写法），在写法上与主题相似，只不过将原主题中的某些地方提高八度演奏。在和声、结构、旋律等方面除后面有变化外，基本和原主题一样，最后的结束不是主和弦，而是停在两个减七和弦上，气氛十分紧张。这主要是由于第三乐章内容需要的缘故。如：



通过上述的分析，我们可得出这样的一个规律，装饰变奏曲在各个变奏中，对主题在和声、调性及结构等方面变动都不大。这是装饰变奏的一个特征。在变奏的过程中各变奏的布局按排，是根据音乐情绪的发展，本着一个由简到繁的原则加以装饰变奏，最后到结束。这一原则符合音乐发展的规律，并能收到良好的效果。

参照分析：冯之存的笛子独奏“喜相逢”。

贝多芬的“钢琴奏鸣曲”作品26第一乐章。

第五节　自由变奏曲

十九世纪以来，作曲家将交响乐中主题展开的手法运用到变奏曲中去，它突破了古典装饰变奏的局限性，创作了交响变奏曲式即自由变奏曲。

自由变奏曲不局限于原主题的结构及和声与旋律的轮廓，它常常采用主题中的某一个因素如动机，音调片段、某些音型等等来展开。主题的结构常常在变奏中扩大，和声调性也有很大的改变，甚至每个变奏都可能产生体裁上的差异，如在变奏曲中出现摇兰曲、玛祖卡、赋格及进行曲等。有时在变奏曲中出现新的对比主题，或者出现较长的不稳定的展开性段落、连接部，使个别一些变奏具有非收拢性和许多变奏在从属调上进行等手法。贝多芬第一次在大的变奏曲式内就是采用了上述的手法，大大的扩大了变奏曲式的规模。总之，在这种变奏曲中，原主题的性格产生了质的变化，所以常常又叫做“性格”变奏曲，下面我们分析一下贝多芬“第三交响曲“第四乐章。这是一首规模宏大的变奏曲。贝多芬在这首变奏曲中，完全摆脱了装饰变奏的手法而把交响变奏的手法创作性的运用到变奏曲式中，使变奏曲式发展到一个新的阶段。

贝多芬的这首变奏曲，表现了法国资产阶级革命的磅礴气势，体现了不屈的斗争必将带来了胜利。乐曲的开始由弦乐器以两个ff的力度，急速的奏出一个引子，造成了热烈的气氛，紧接着机智而果断的变奏曲主题，由弦乐轻轻地奏出。这个主题是一个四句复乐段（降E大调）朴实而简单，（实际上只有低音的轮廓），但潜伏着内在的力量。

（为节省篇幅起见，只把主题及各变奏各举一句对比分析）。

前奏（1—11小节）光辉而急速的引子。

主题（12—43小节）朴实、简炼、机智而果断，是一个四句复乐段，降E大调。如：

例127



第一变奏基本保留了原主题的曲调，稍有变化，这里用反复代替了原主题中的重复，并用弦乐在低音拉奏，主题A在中声部，八分音符的对位式写法，调性仍为降E大调，（44—59小节）。如：



第二变奏（60—76小节）主题在上声部（提高八度）与第一变奏中主题相同。其它声部由第一变奏的八分音符对位，发展为三连音对位，调性仍为降E大调。由此看出，变奏的原则仍然按着由简到繁的原则。另外在交响变奏中多用对位的手法。交响发展的手法，这是自由变奏的一个特点。

如：



第三变奏（76—107小节）主题A在低声部，其旋律轮廓及演奏法与原主题相近似。曲调B在上面与主题A构成对位。实际上这个主题是在以低音主题为基础的上面出现并获得了独立的展开。而后还多次运用这一主题，所以从某种意义上讲，贝多芬“第三交响曲”第四乐章这一首规模宏大的变奏曲，又接近于双重主题变奏曲，（见第五节），调性仍保留为降E大调。如：

连接部（107—116小节）是第三变奏到第四变奏之间带转调的连接部分，开始由降E大调到G大调。

第四变奏（117—174小节）是具有展开性的自由变奏，好象是赋格段，赋格段的主题是原主题A作成，开始c小调，而后经降A大调转入b小调。



第五变奏（175—270小节）开始主题B在上声部，先是八分音符的对位，后转为十六分音符的快速对位（b小调到D大调，最后又转为三连音的对位，并在上声部出现主题A。

在这一变奏中，主题B的旋律轮廓仍保留，后面稍有点变化。主题A的出现是原主题的部分。这一变奏巧妙的将主题B与主题A有机的溶合在一起。



（注：前四小节是第五变奏的开始处部分，后三小节是第五变奏的尾处部分）。

第六变奏（211—255小节）主题A在低声部，在其上面有完全新的对题，这个对题是以连续的附点节奏贯穿整个第六变奏，开始对题在上面，主题A在下面。中部对题移到下面，主题A移到上面，最后对题又移到上面，造成紧张而热烈的气氛，调性为g小调。如：



第七变奏（256—348小节）好象是展开部。开始主题A在低声部，主题B在上声部，两个主题以二重对位的形式重叠在一起。在这一变奏中主题A与主题B，部分用转位的手法、写法是对位式的，并且有一个主要的高潮，调性由C大调经c小调转入降E大调。如：

第七变奏（主题B）

第八变奏（349—403小节）篇幅比较大，变化也比较丰富。开始（349—380小节）主题B，由木管乐器组演奏，以宽阔而舒畅的中速进行，音乐十分悠杨动听，随即移到弦乐组重复主题B，显得更加浑厚优美。而后主题B在上声部经过几次自由式的变奏、情绪越来越高涨。后边（381—403小节）在前边主题变奏发展的基础上，继续发展。主题B在低声部，十六分音符的对位，由降E大调过渡到降A大调。如：

第八变奏

Poco Andante ♩=108 (3/8)

con espressione

cresc.

sf

第九变奏（404—419小节）主题B在上声部自由进行。调性为降A大调。在这一变奏中，主题的旋律轮廓及节奏的变化比较大，在写法上有点近似于装饰变奏的手法。如：

第十变奏（420—430小节）主题B在上声部，g小调。这一变奏同第九变奏在手法上有些近似，接近于装饰变奏，旋律上近似主题B的音调，主要是节奏的变化。



尾声（Coda）（431—473小节），光辉而急速的引子在尾声中又再次出现，主题B的材料以附点的节奏在上声部，做三十二分音符的对位，造成热烈的气氛。

总之，贝多芬在这首规模宏大的变奏曲中，充分地发挥了交响乐的手法，对主题进行了交响性的发展和变化，使变幻着的音乐形象有机的结合在一起。这一乐章深刻的表现了斗争的艰巨性和复杂性，但也表明了对胜利充满了信心，全曲在欢欣鼓舞中结束。

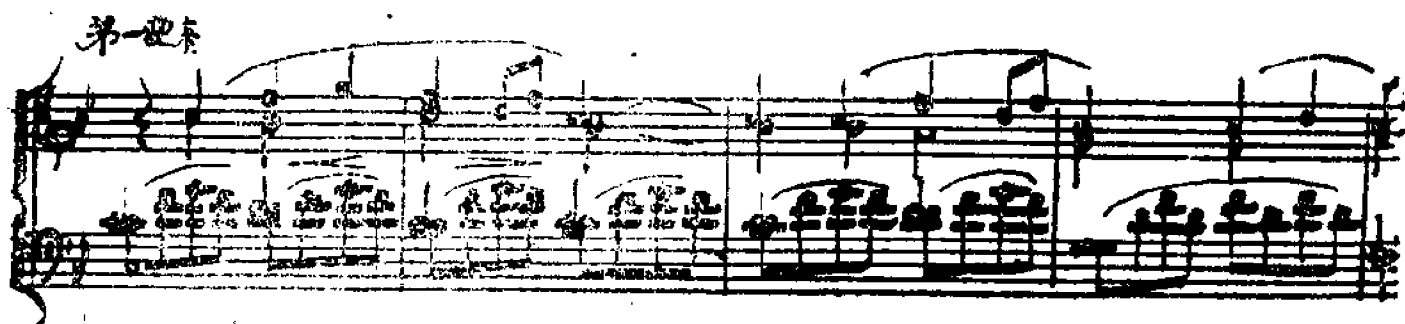
"刘庄变奏曲"是我国一首很好的自由变奏曲的例子。整个变奏曲由主题及八个变奏和尾声组成。每一个变奏在结构上完全用自由变奏的手法，而结构的规模都有所改变，但是，主题的旋律在全曲中基本保持，在这一点上"刘庄变奏曲"又具有装饰变奏的特点，下面具体分析一下。

"刘庄变奏曲"的主题是用山东民歌"沂蒙山小唱"改写而成，其结构是一个两句对比类型的乐段（结构规模为八小节）简炼而朴实，下行音调的进行是这首民歌的一个特点。旋律委婉如歌，富有浓厚的地方色彩，整个和声比较平稳，并具有色彩性，调式F征调式。如：

例128



第一变奏在原主题曲调的基础上进行自由变奏，在这一变奏中流动性的伴奏音型，初步打破了原主题中静止的和声背景，使音乐更加清晰如歌，这是乐思的初步展开。在结构规模上大大的扩大了，由原主题的两句乐段扩大为单二部曲式，调式为F征调式，如：



第二变奏基本上保持了主题的曲调和调式，节奏的速度变为小快板，音乐显得轻快活泼，结构规模也扩大了。在这一变奏中采用的主要手法仍是自由变奏，它的曲调是在原主题的基础上加以自由发展，最后的进行近似于连接的性质。如：

第二变奏



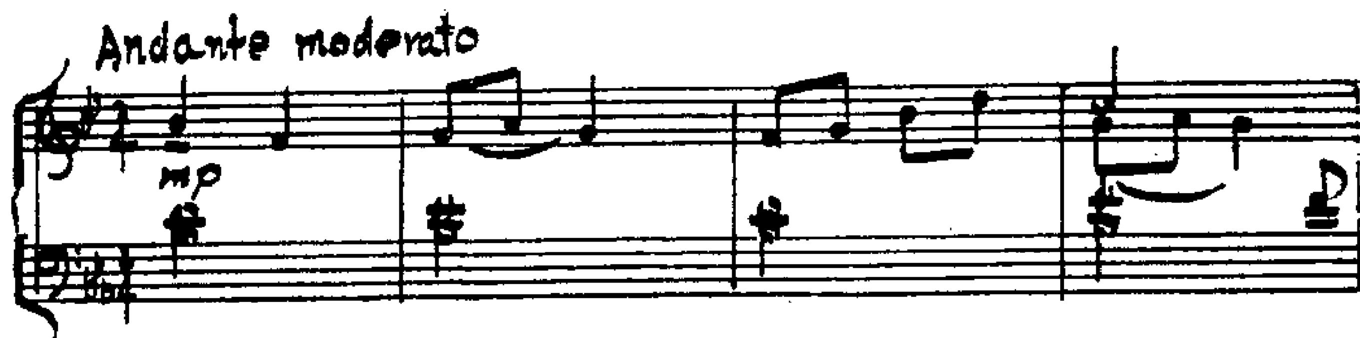
第三变奏是属于严格的装饰变奏，完全保留了原主题的旋律轮廓及结构规模，这里只是紧缩了一倍，所以由$\frac{4}{4}$的节奏紧缩成为$\frac{2}{4}$的节奏。这一变奏共反复了三次中间有点力度的变化，形成显明的对比，整个音乐热情奔放给人一舒展的印像。如：

第二变奏



第四变奏是原主题的倒影，中间和最后出现调式交替，（由F征调式交替到C羽调式），并出现变和弦。这一变奏的曲式为单二部曲式，开放性的。如：

第四变奏



第五变奏主要是复调式的写法，主题是来自第四变奏并加以发展变化。音乐坚定有力，最后运用离调，模进分裂等手法，逐步使音乐推向高潮，为下一变奏引出做好准备。如：

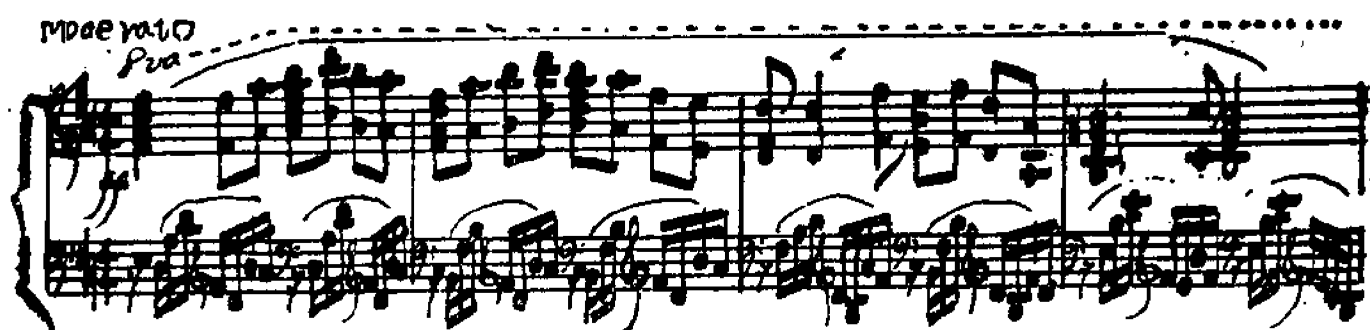
第五变奏



第六变奏是全曲的高潮，旋律是由原主题派生出来的，

在高声部以八度奏出，而伴奏以十六分音符急速的琶音式的进行，与旋律紧密的配合，造成热烈的气氛。这一变奏的歌唱性很强，整个音乐给人一宽阔而奔放的印象。变奏的开始是大调色彩，音乐比较清晰明朗。最后结束在b小调上，结构是开放性的。如：

第六变奏



第七变奏是托卡他式的变奏，旋律在下声部，上面是快速的三连音对位，整个音乐的性质具有轻盈活泼的特点。这一变奏规模比较大，由原主题的片段扩大为三部曲式。在和声上出现了变和弦，调性转换比较频繁，中间部分运用原主题的因素，进行模进展开，整个变奏独立性比较强。如：

第七变奏



第八变奏是运用主题的音调进行自由变奏，节奏活泼、

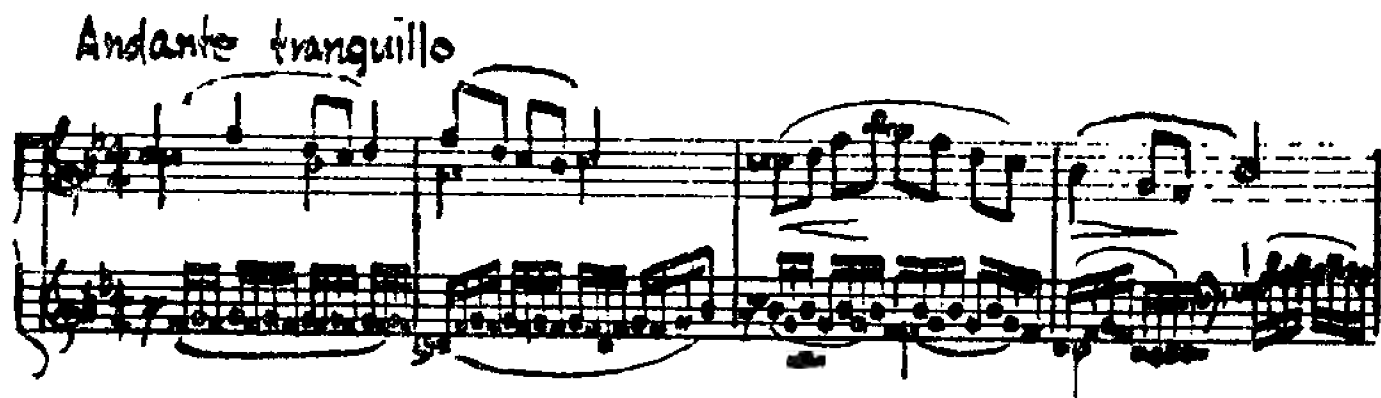
轻盈。如果说原主题是一首赞美家乡的歌，而这一变奏却是反映了沂蒙山区人民的无比欢快和幸福的情景

第八变奏



结尾是主题的再现，这是一般曲式的写法。这个结尾比较大也比较充分。在主题再现后又有一些自由的发展。使这首变奏园满的结束。如：

结尾（Coda）



总之，自由变奏曲式的规模比较庞大，而各个变奏都某种程度上带有划分性和收拢性。因此，整个曲式容易分散。为了避免这一点，构思时常以组划分（把性质相近的变奏联合成组），或者同其它曲式原则相结合，布局得当，从刘庄变奏曲中可以看出这一点，它明显的分为四个组。图示如下：

主题 ——第 一 组—— ——第 二 组
A A_1 A_2 A_3 A_4 A_5 A_6

主题 A	
——第 一 组—— A_1 A_2 A_3 主题的陈述及初步展开，三个变奏，各个变奏各之分开。	——第 二 组 A_4 A_5 A_6 主题的倒影、复调手法变奏，及派生对比的新主题。三个变奏连在一起。
——第 三 组 A_7 托卡他式的变奏，具有轻盈活泼的特点，篇幅较大，独立性较强。	——第 四 组 A_8 结尾 主题的再现及结束。

第六节　双重主题变奏曲

由两个主题构成的变奏曲，叫做双重主题变奏曲。这种变奏曲首先陈述两个主题，然后依次轮流或分组进行变奏。它比单主题变奏曲更加丰富、复杂，在材料的按排上更加自由，这已经是将变奏原则与对比的原则相结合的曲式了。

双重主题变奏曲的按排可以是依次轮流变奏。如：

$\overbrace{A\ B}\ \overbrace{A_1\ B_1}\ \overbrace{A_2\ B_2}\ \overbrace{A_3\ B_3}$……等。也可以分组。如：

$\overbrace{A\ A_1\ A_2}\ \overbrace{B\ B_1\ B_2}\ \overbrace{A_3\ A_4}\ \overbrace{B_3\ B_4}$……等。无一定的规律完全由作曲家自行处理。由于双重主题变奏曲的规模更大，主题按排的方式也很多，曲式又较自由，为了使曲式结构有完整的逻辑性，所以常常借用自由回旋曲（或与三部曲

式原则相结合的回旋曲），奏鸣曲式原则来组织乐曲。下面举贝多芬“第五交响曲”第二乐章作为例子具体分析。

第一主题（1—22小节）是一个两句对比类型的乐段，最后又补充两次。结构非常朴实、简炼，整个音乐给人一深情而沉思的印像，在和声上也比较单纯，调性为降A大调。如：

例129

第二主题（23—49小节）是两句开放性乐段，结构是非方整性的。这一主题在和声调性上比较复杂，开始为降A大

调，它的第一句停在C大调上。第二句开始是C大调，最后结束在降A大调的属上。整个第二主题在音乐上具有号召性的特点，它与第一主题形成对比。在音调上使人一听很容易联想起当时法国大革命时期的歌曲。如：



双重主题变奏曲并不是说任何两个主题随便凑在一起都能作为双重主题变奏曲的主题，而且有它内在结合的规律，从上例看，两个主题是非常统一的不可分割的整体，二者既有对比又有内在的有机联系。在音乐情绪上，第二主题好像是第一主题的继续和发展，这样的两个主题结合在一起才便于变奏。下面为节省篇幅起见，各变奏只举片段对比分析：

第一变奏主题A的变奏（50—71小节）开始属于装饰变奏，主题的旋律轮廓，及和声完全保留，曲调以均匀的十六分音符演奏，使音乐显得从容流畅。后面没有动完全保留了原主题面貌。

主题B的变奏（72—98小节）中完全保留了原主题的旋律及和声轮廓，伴奏音型上由十六分音符的对位，变为三十二分音符的对位，音乐情绪稍稍有点发展，这是乐思的初步展开。如：



第二变奏，主题A的变奏（98—123小节）也是装饰变奏完全保留了原主题的骨架和和声轮廓，但稍微自由一些。在这一变奏中，旋律曲调是前一变奏的发展，由十六分音符变为均匀的三十二分音符，使音乐情绪更加活跃起来，最后结束在属上。

124—146小节为主题间奏，是中间型段落，具有发展的含意。

主题B的变奏（147—165小节）省去了第一句，开始保留了原主题B的曲调及和声轮廓，在织体上有所变化，这里

显得更加庄重些，后边是自由变奏，最后调性仍和原主题B相似，并具有连接的性质。如：

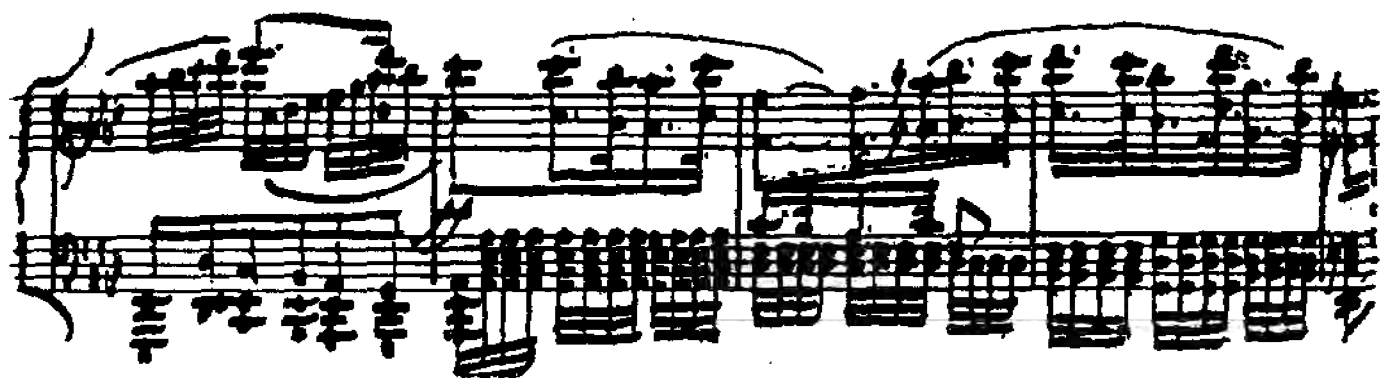


第三变奏（166—183小节）只是主题A的变奏，（并且有过渡段落）没有主题B的变奏。在这一变奏中运用的是自由变奏的手法，旋律曲调由主题A变化而来，主要是用主音大小调的变化，由降A大调变化为降A小调，这在调性色彩上形成了明显的对比，而后有一个过渡起连接的作用。如：



第四变奏（184—203小节）原主题A的旋律和和声轮廓完全保留，在结构上压缩了一小节，这一变奏恰恰处在乐曲的高潮部位，所以开始旋律提高八度演奏，织体上也比较丰满，热烈，这样造成一个音乐的高潮，而后又回到原主题的写法上来。如：

主题A的变奏



结尾（204—247小节）这是一般曲式的写法，运用主题A与主题B的材料，主要是主题A的材料加以概括终结，使这首双重主题变奏曲园满的结束。

为了清楚起见，现把贝多芬“第五交响曲”第二乐章两个主题的呈述及变奏的安排用图示表示如下：

主题呈述						
第一主题	第二主题	变Ⅰ	变Ⅱ	变Ⅲ	变Ⅳ	COda
A	B	A_1B_1	A_2B_2	A_3	A_4	结尾
bA大调	bA—C大调	……	……	bA大调	bA大调	

从图示中看两个主题的变奏是交替出现的，并与循环体很近似，而且每个变奏之间都有连接使全曲一气呵成。

贝多芬“第五交响曲”第二乐章，两个主题变奏的按排是依次轮流进行的。但也可以分组，像格林卡的“卡玛林斯

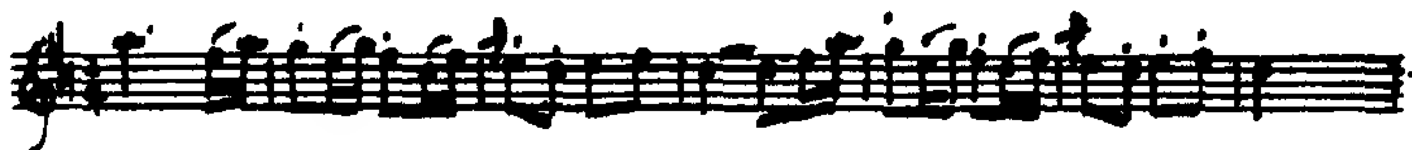
卡亚幻想曲”两个主题的按排就是分组进行变奏，下面我们再分析一下“卡玛林斯卡亚幻想曲”。

这是一首双重主题的自由变奏结合固定旋律变奏的幻想曲。两个主题分别以两首俄罗斯民歌“婚礼”和“卡玛林斯卡亚”作主题，（固定旋律）。全曲的处理十分自由，贯穿发展接近于幻想曲。

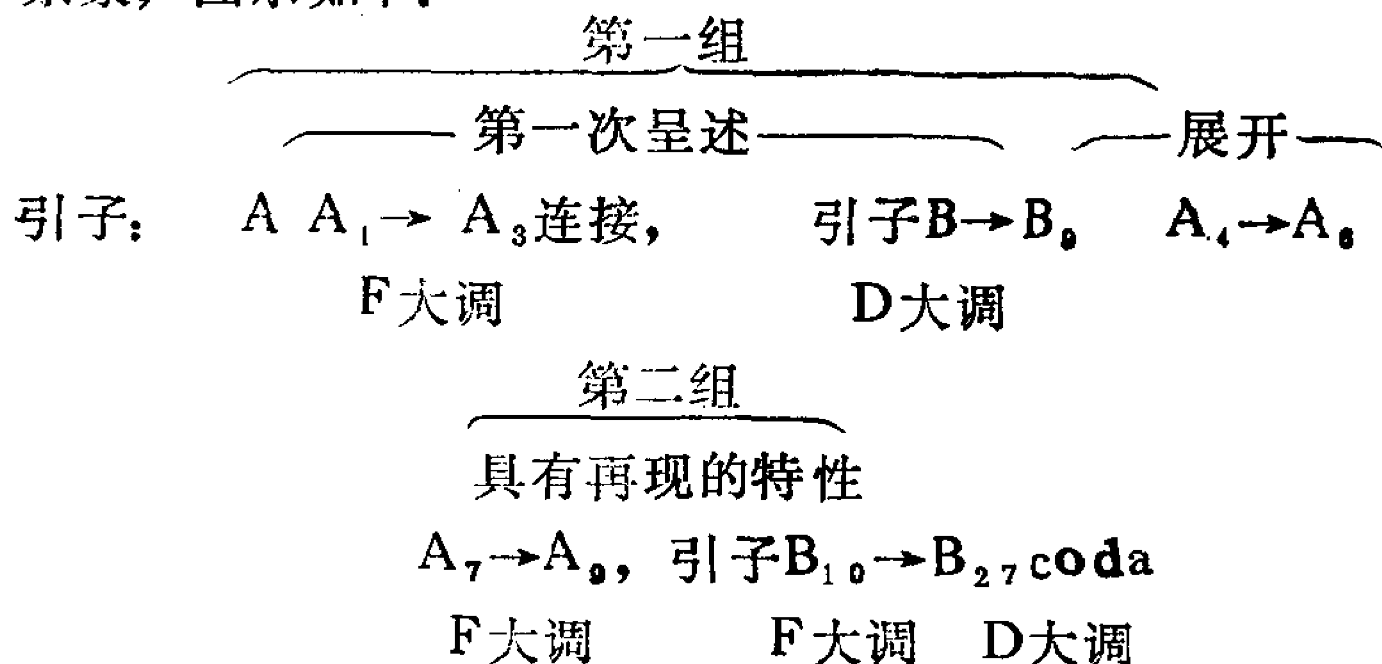
第一主题具有庄重、抒情的特点，富有歌唱性：



第二主题具有活跃、愉快的特点，富有舞蹈的特性（原是一首民间舞曲）：



两个主题分组进行变奏，展示出一幅俄罗斯生活风俗的景象，图示如下：



近代作曲家们在创作中，常常将几种曲式原则相互结合起来运用，有时还将变奏曲与但曲、狂想曲、幻想曲结合起来，甚至在变奏曲的本身之内，也常常把装饰变奏、自由变奏或固定低音相互结合起来运用，从而形成一种综合类型的曲式。当我们分析一些这种曲式时，就要根据作品的特点，看哪一种曲式原则在作品中起主导作用，既定为哪一种曲式。这是大家必须注意的一点。

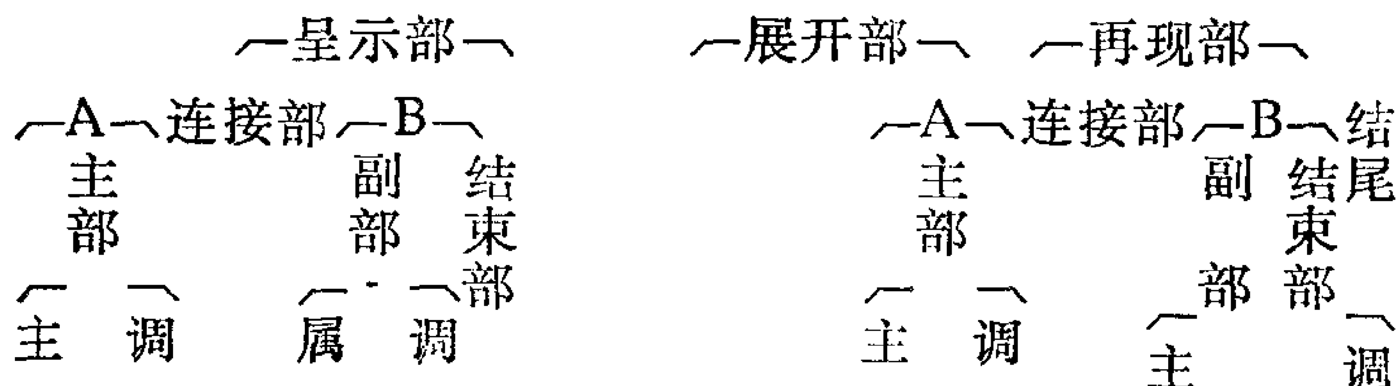
第九章　奏鸣曲式

第一节　概　述

奏鸣曲式的结构原则是建筑在以两个主题对置为基础上，这种关系不像三部曲式中那种简单的并置关系，而在奏鸣曲式中，往往表现为比较复杂的、戏剧性的矛盾冲突。这两个主题第一次陈述时，不论在音乐性质上还是调性上都形成显明的对比，它们的调性关系一般是主与属的关系，当主题重复再现时又恰恰相反，两个主题都在主调上再现，即调性的相互接近，这种结构原则叫做奏鸣曲式。

“奏鸣曲”本身的含意，最初是器乐曲的通称。它的原意是“一奏就响”，故名早期的器乐曲都叫奏鸣曲。比如巴赫的“六首小提琴无伴奏”中有的就叫奏鸣曲，但本身并不是奏鸣曲式。到了十八世纪末、十九世纪初、法国正处在大革命时期，在这个时期里，由于尖锐复杂的阶级斗争，和极其复杂的社会关系，原有的曲式形式远远不能适应这一需要，所以

产生了奏鸣曲式的结构原则，这一原则建立的先驱者就是戈塞克、海顿及莫扎特。到了贝多芬的时代又把奏鸣式的结构形式发展的更加典型、完善。其图示一般如下：



为了进一步使大家了解奏鸣曲式的结构布局，现以贝多芬的“热情奏鸣曲”作品57，为例，具体分析一下（数字表示小节数）如下：

呈示部（1—43小节）

主部（1—23小节）英雄而悲怆的f小调，结构是开放性的，并具有戏剧性的特点，主题材料带有点对比性的，曲式具有三部曲式的特征（带有再现的）。

连接部（24—35小节），运用了主部中所孕育出来的三连音即接近于命运的主题写的，调性不稳定，从悲怆的f小调逐步过渡到降A大调，自然的引出副部主题。

副部（36—43小节）主题是个二句重复类型乐段，降A大调，它和主部主题的对比不十分强烈，结构是严整的，并具有安静和收拢的性质，这和主部的戏剧性特征构成对比。

结束部（44—65小节）运用主部的材料写成，调性是在新的从属调上（与副部是同主大小调的关系）。这

个结束部规模比较大，独立性比较强，并且有双重的含意，它在某种程度上起结束呈示部的作用，同时还带有连接的性质，即由呈示部自然过渡到展开部。

展开部（66—122小节）分别用主部主题材料和副部主题材料进行戏剧性的展开，调性不稳定。

先现部分（123—135小节）出现了主题中孕育的三连音因素即接近命的主题。属和弦的长持续音，为主部再现作好准备。

再现部136—182小节

主部（136—162小节）再现时织体上有所变化，规模上稍有扩充。f小调，结构为开放性的。曲式上仍具有三部性的特征（带有再现的）。

连接部（163—174小节）再现时调性不稳，从悲怆的f小调过渡到F大调。

副部主题（175—182小节）再现时是F大调，与主部主题是同名大小调，即f小调→F大调。

结束部（183—238小节）再现时在f小调上进行。这个结束部比原呈示部的结束部规模扩大了。它包含呈示部的结束部，主部、副部三个部分构成。最后出现了接近命运的主题，并停在属t上。

结尾（239—262小节）将呈示部中陈述的主题材料加以规纳总结，调性开始是降D大调而后结束在f小调上。

通过分析总的来看，奏鸣曲式具有三部轮廓的特征，它的两端部分是双重主题，这一点它不同于单三部曲式，当重复再现时两个主题都在主调上再现，假如不是这样，而其中有

一个主题不在主调上，但终结时也要移到主调上来，这一点又不同复三部曲式。

我们在这门课中，不仅讲到古典奏鸣曲，及浪漫主义时期的奏鸣曲式。研究分析它、掌握它的规律及其结构原则，这是必要的。但是，还不能忽略我国建国以来所涌现出来的深受群众喜爱的交响音乐作品。比如说：像“嘎达梅林交响诗”、“梁祝小提琴协奏曲”等等。这一些优秀作品就是将传统的奏鸣曲式或与我国具体的民族特点相结合的产物，作者创造性的运用了奏鸣曲式的结构原则。当分析时尽可能以中国作品为例，我想对大家的创作可能会有直接的帮助。

第二节　呈示部、呈示部中主题对比性质

奏鸣曲式的第一部分是对置主题的最初陈述，这部分叫做呈示部。

呈示部包括四个部分，即有主部（第一主题）、副部（第二主题）、连接部、结束部四个部分构成。也可在呈示前加引子，（浪漫主义时期的奏鸣曲开始有这种现象）。这里先讲一讲呈示部中主部主题与副部主题的对比性质。

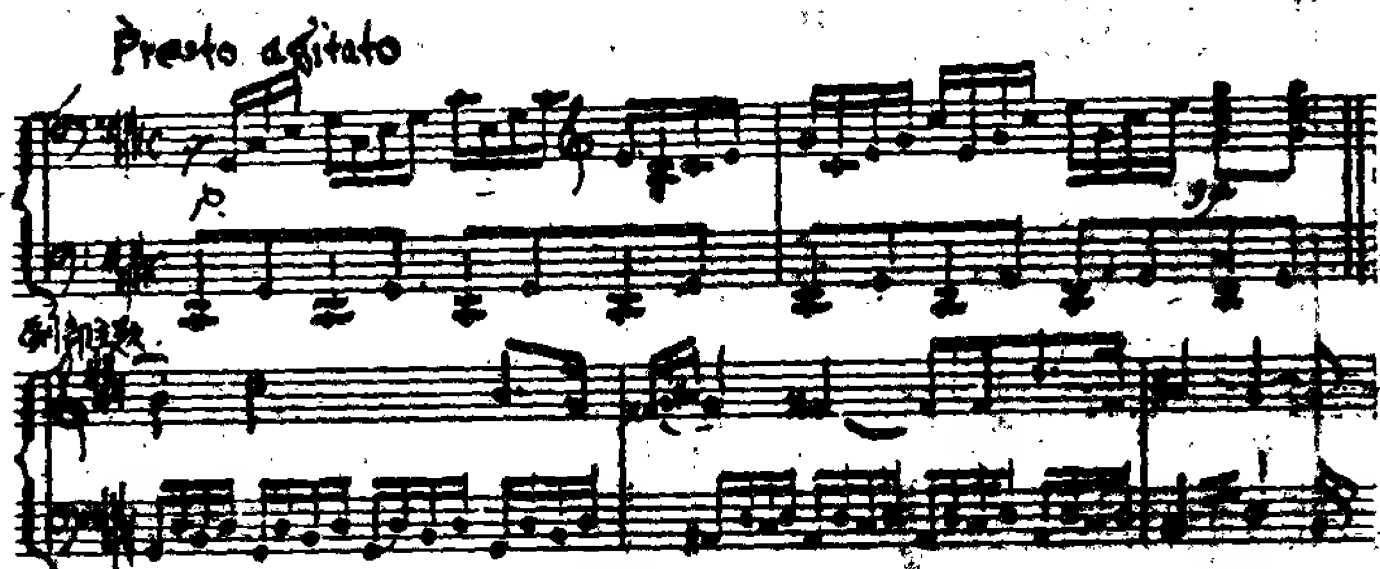
在奏鸣曲式中两个主题的对比冲突，是奏鸣曲式的基础，这种对比不是一般曲式中那种简单的并置关系。而是具有戏剧性的矛盾冲突，这是音乐发展的主要动力，它不仅在音乐的性质上形成对比，而且在调性上以及结构上都要形成显明的对比，它好像是从一个方面过渡到另一个相反的方面去、二者的关系是对立统一的关系，所以说不是任何两个主题凑在一起都能写好奏鸣曲式，它必须具备上述的因素，这

是关系到能否写好奏鸣曲式的关键。因此，当作曲家们必须首先写好这两个主题，才能进行奏鸣曲式的写作。

从大量的作品中分析看，在奏鸣曲式中两个主题的对比类型是很多的。下面举几个例子分析一下，借以帮助大家进一步了解，奏鸣曲式中两个主题的对比性质。

例如贝多芬的“月光奏鸣曲”第三乐章，主部主题具有轻重分明的急进性特征，情绪是奋进的，尤如排山倒海之势，它与热情如歌的副部主题形成显明的对比：

例130　贝多芬的“月光奏鸣曲”第三乐章作品27之2



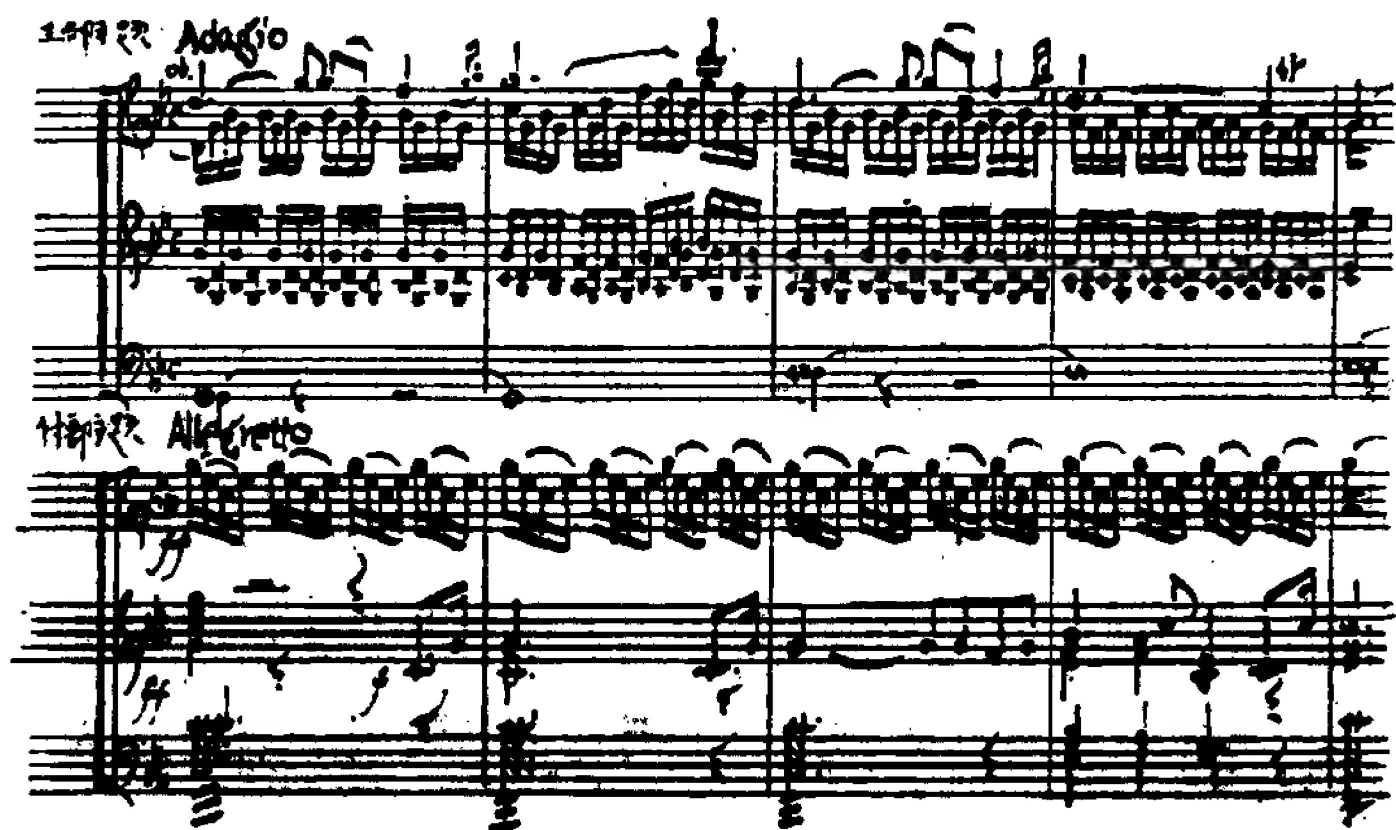
鲍罗丁“第二交响乐”第一乐章的主部主题勇敢，豪放富有史诗性的特性，它与抒情如歌的民歌性质的副部主题形成鲜明的对比。如：

例131　　鲍罗丁“第二交响乐”第一乐章



辛沪光“嘎达梅林交响诗”的主部主题悠杨如歌，富有浓厚的牧歌风味，旋律优美动听。它与英雄的并且具有号召性的嘎达梅林主题形成鲜明的对比。如：

例132　　　　　　　　辛沪光“嘎达梅林交响诗”



陈钢、何占豪的“梁祝小提琴协奏曲”主部主题热情如歌是一首纯朴美丽的爱情主题，它与轻快活泼的副部主题形成显明的对比。如：

例133

何占豪、陈钢“梁祝小提琴协奏曲”



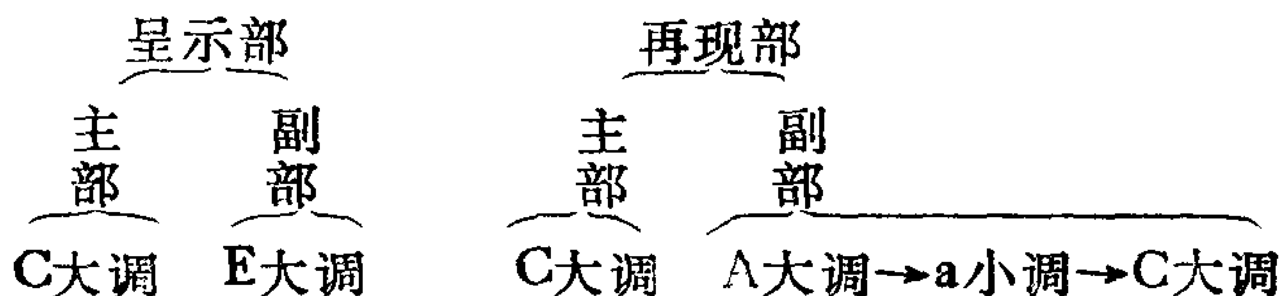
奏鸣曲式中两个主题的对比类型是很多的，因篇幅有限上面仅仅列举几个例子。比如还有抒情如歌的主部主题与谐谑性的副部主题对比（参看柴科夫斯基的“四重奏”作品22第一乐章），突进的生气蓬勃的主部主题与哀怨性的副部主题对比（参看莫扎特的“第六钢琴奏鸣曲”第一乐章），还有奋进的但又带有消极悲观因素的主部主题与歌唱性的副部主题对比（参看柴科夫斯基第六交响曲”第一乐章），等等还有很多没有列举。但总的来看，一般主部主题比较极积一些，动力性比较强这是典型的现象，不过副部主题也有这种现象，比如嗄达梅林交响诗”就恰恰相反，其副部主题更加富有动力。

在速度上，早期的奏鸣曲式没有对比，从上面列举的一些古典作品中看，主部与副部的主题在速度上大都是一致的，而在后期浪漫主义时期的作品中，主部与付部的主题在

速度上才有了变化，但也有一致的。从我国的一些交响音乐的作品中，如“嘎达梅林交响诗”中主部是慢板，而副部是小快板，二者在速度上形成鲜明的对比。还有“梁祝小提琴协奏曲”中，主部是抒情的慢中板，而副部是活泼的小快板，二者的对比速度起了很大的作用。

在调性上，功能和声所形成的原则本身，则是奏鸣曲式中调性布局的基本原则。所以说呈示部中两个主题的调性关系总是主到属的关系。古典时期的的奏鸣曲假如主部是大调，副部一般情况下在属调上。这种例子很多，而主部是小调，副部一般在平行大调上。比如贝多芬的“热情奏鸣曲”作品57就是这样（主部是 f 小调副部是降A大调）。到后期时调性关系就比较复杂了，不仅只限于近关系调，而出现较远关系调（三级关系调），比如贝多芬的“二十一奏鸣曲”作品53，主部是C大调，副部是E大调，贝多芬的“第八奏鸣曲”（作品13），主部是c小调，副部是 e 小调，这种调性选择给呈示部带来了色彩。近代作曲家非常偏爱这种色彩，所以肖斯塔科维奇在他的“第五交响曲”中主部选择为d小调，副部为降 e 小调，调性关系就更远了，（四级关系调）。还有柴科夫斯基的“罗密欧与朱丽叶”中的调性也很复杂，主部是b小调副部是降D大调等等。

呈示部中这种复杂的调性关系，使得再现部的调性布局更加趋向复杂化。如贝多芬的“二十一奏鸣曲”就是典型的例子。



总之，呈示部中的主部与副部的音乐性质及调性关系很重要，它是基础，直接关系到整个奏鸣曲式的发展和调性布局，所以我希望大家在课下配合这门课，多听一些交响音乐作品，尤其是贝多芬的奏鸣曲，并仔细分析研究一下，奏鸣曲式中两个主题的关系及奏鸣曲式发展的规律。让大家掌握它，并为今后写好这种曲式打下良好的基础。

第三节 主 部

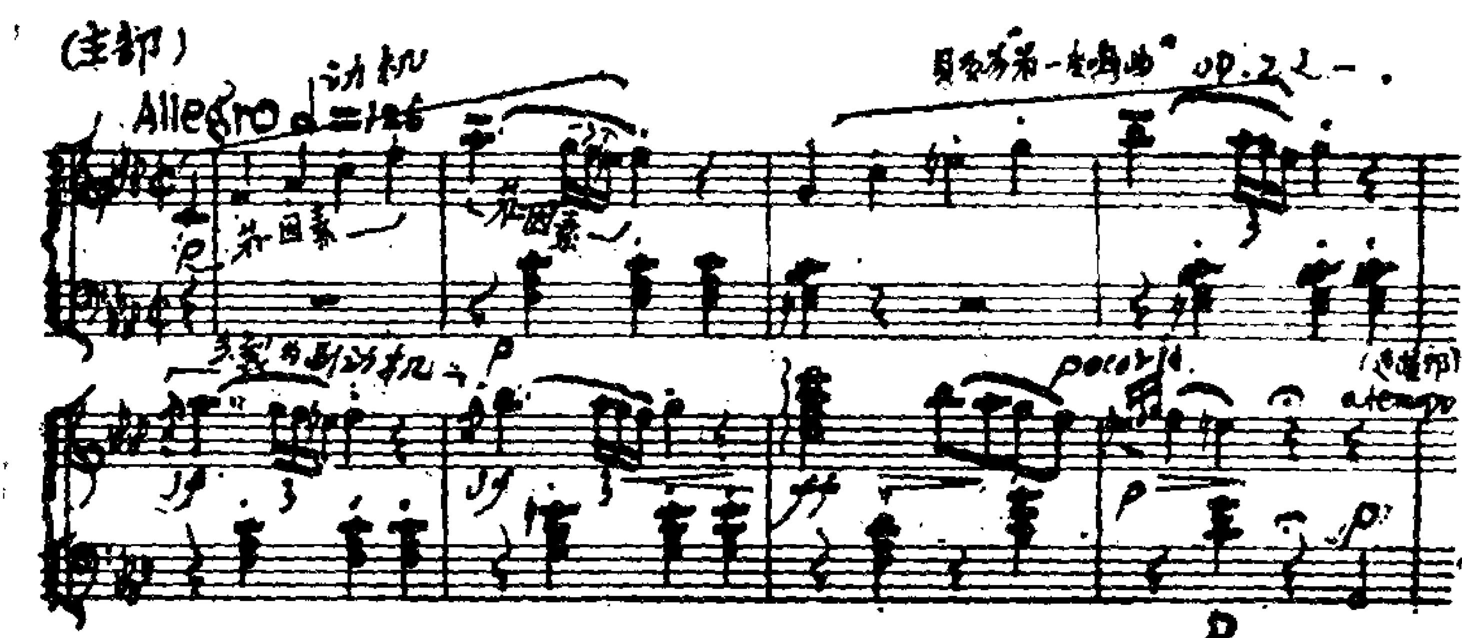
奏鸣曲式中最先陈述主题的部分，即呈示部的第一部分叫做主部。它是整个奏鸣曲式中心思想的集中体现。

为了帮助大家进一步了解和掌握奏鸣曲式的结构原则，通过分析研究，从几个方面着重讲一讲呈示部中主部的主要特征及其类型。

（一）主部主题材料的运用上，通过大量的作品分析看作为奏鸣曲式主部主题在材料的运用上，大体有两种情形，一种是单一性主部，另一种是对比性主部。

1、单一性主部，凡是用单一材料写成的主部，叫做单一性主部。奏鸣曲式中这种例子比较多，尤其是早期的奏鸣曲更多。如：

例 134



对比性主部，凡主部中引进新的主题因素与之开始的因素形成对比，即由两种对比的主题材料构成的主部，叫做对比性主部。

主部中所包含的主题对比因素，是奏鸣曲式中音乐发展的一个重要的动力。但是在主部中的对比一般不太强烈，从大量的作品中分析看，主部开始时的刚强节奏常与性质柔和的新因素形成对比这是典型的现象，比如罗宗容“第一交响乐”第一乐章主部，贝多芬的“第一奏鸣曲”作品10之2，都是这种情形。如：



（二）呈示型陈述是主部的重要特征，这在绪论中已经讲过，即调性的稳定性。早期的奏明曲式这一特性表现的更为突出，但在贝多芬以后的某些作品中，除具有呈示型陈述的特征外，还出现了较复杂的离调，转调或具有展开性的模进结构，比如贝多芬的“热情奏鸣曲”作品57就是典型的例子。

（三）主部的收拢性与开放性，所谓“收拢性”就是指主部以完全终止结束在主调和主和弦上。）参看莫扎特“小提琴协奏曲第Ⅲ”第一乐章主部）。而“开放性”是指主部以半终止结束在主调的属和弦上。（参看例134，贝多芬的“奏鸣曲作品2之1）。比较早期的像海顿，莫扎特时代，或早一些时候的奏鸣曲的主部多半带有收拢性，这是典型的现象。但到贝多芬时代，或贝多芬以后，这种带有收拢性的主部也有，如贝多芬的奏鸣曲作品10之2（参看例135）。的主部就是这种类型。在我国的一些交响音乐作品中，如“嘎达梅林交响诗”，“梁祝小提琴协奏曲”也是这种类型。不过最多最典型的尤其是外国的交响乐，奏鸣曲的主部多半

是开放性的。作为我个人的意见看，对我们来说，奏鸣曲的主部带有收拢性比较好一些，使人听了感到更加亲切一些(当然这只是一种因素)，这种情形比较符合更多中国人的欣赏习贯，说来也是个风格问题。当然，不是说作为奏鸣曲式的主部，就必须带有收拢性，这是不对的，事实上有一些好作品，如罗宗容的“第一交响乐”，瞿维的“弦乐四重奏”第一乐章的主部，也都是开放性的。但运用的好也是很好的，值得学习研究。

四、曲式、结构，作为奏鸣曲主部的曲式，结构常见的是乐段，(单一调性的乐段最常见，但也可遇到转调的乐段)，比如例133，例134、例135等都是由乐段构成的主部。有时主部扩展形成为三部曲式结构，比如柴科夫斯基的“第四交响曲”贝多芬的第七交响曲”还有贝多芬的“热情奏鸣曲”作品57等。有时主部可以接补充，如贝多芬的“第五奏鸣曲”作品10之1。但主部一般不用二部曲式，即使有也不典型。下面分别讲一讲，作为主部的乐段及主部扩展为三部曲式的情形。

1、作为主部用乐段的形式很多，但并不是说任何一个乐段都可作为奏鸣曲式的主部，它与一般普通曲式中开始时的乐段不同，尤其是作为独立曲式的乐段更不同(小歌曲或民歌)其不同在于作为普通曲式中开始的乐段，有着相对的独立性，而作为独立曲式的乐段，其独立性就更强。因为它本身就是一个构思完整并是相当独立的作品。但作为奏鸣曲式的主部就不需要那样，因为它只是乐曲的开始，假如一开始就把所要说的话说完了，或要表达的意思已表达完整啦，那还有什么发展的必要呢？所以说作为奏鸣曲式的主部一般比较短

小（结构规模有大有小）同时也缺乏方整性和平衡性。一般象最简单的那种分成两个相等句乐的情形，尤其在欧洲许多的奏鸣曲中，可以说比较少见。但是，在我国却不是罕见的，像大家所熟悉的“梁祝小提琴协奏曲”（参看例106）中的主部主题就是一个普通的像似歌曲的两句对称的对比类型乐段，用的很好很受群众欢迎，值得研究。

主部用乐段的情形上面已经讲了，但光知道这些不行，还必须知道，作为呈示部的乐段，不像一般乐段那样平稳，而必须富有个性，其乐段的本身就潜伏着内在的矛盾冲突，它好像是矛盾着的对立统一体，这是音乐发展的一个重要动力。比如说柴科夫斯基“第六交响曲”主部主题，它既具有奋进反抗的一方面，同时又富有悲观消极的一方面，二者是矛盾对立的，当在引子中出现时，主部主题的因素，用大管的低音区以P的力度奏出，显得格外苍老无力，这时主部中富有悲观消极的一方面突出了。但到展开部时主部主题的因素，用弦乐的弓根连续下弓以强有力的快速演奏，又显得非常有力势不可挡，这时主部中富有奋进反抗的一面又突出来。二者又对立又统一，由此推动音乐的展开。有些缺乏经验的作者在创作中，开始时主题往往还写的不错。如果作为奏鸣曲主部主题还不够，缺乏动力。这主要是对奏鸣曲主部主题的特征掌握还不够的原故。

2、主部扩展为三部曲式结构的情形也很多，前面已讲过，但这里的三部曲式缺乏普通三部曲式的平衡性和独立性。比如说贝多芬的“热情奏鸣曲”作品57，第一乐章主部，它的三部性不明显，开始是 f 小调的悲伤主题，中部引进接近于命运的主题，而后又紧张的引向不完全再现的发

展。这种再现是在新的水平上以 f 的力度全奏重复开始的段落。因此促成音乐进一步的发展。然而，在我国的具体条件下有一些作品，比如“梁祝小提琴协奏曲”中却不是这种情形，它的主部是三部曲式，而且与普通的三部性几乎差不多，也比较平衡。这就是说任何事情都不是绝对的，像这种例子还有。既使在外国的作品中也有但不典型吧了。这里讲的目的在于扩大思路，给创作提供更多的可能性。

第四节　副　部

在奏鸣曲式中，用来陈述第二主题的部分（可能有一个或几个主题构成），它在主部之后，并与主部形成显明的对比，这个陈述第二主题的部分叫做副部。

主部与副部的对比性质在第二节中已讲过，二者的关系是对立统一的。因此，主部与副部是呈示部中的主要部分。同时也是能否写好奏鸣曲的关键。所以说在创作中当主部的写作完成之后，首要的就是副部的写作。现在通过许多作品的分析规纳，从几个方面讲一讲副部的主要特征及其写作。

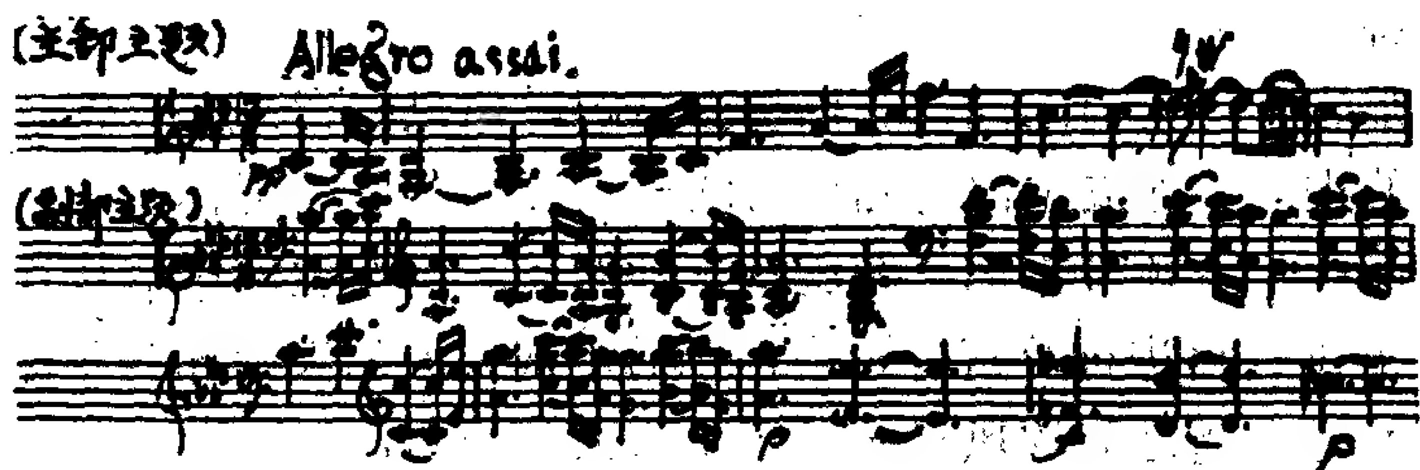
（一）在主题材料方面。通过大量的作品分析看，主部与副部的对比几乎是永远的，前面已经讲过，它是音乐展开的主要动力，是奏鸣曲式的基础，没有这种对比就构不成奏鸣曲式。但是，又不是说它们之间毫无任何关系，而且必须具有内在的有机联系，否则便形不成逻辑发展的曲式。所以，副部在主题材料的运用上，主要存在两种情形，下面分别讲一讲。

1、从大量的作品中分析看，相当数量的副部主题，通常具有派生对比的特性。换句话说有很多副部主题，是由主

部主题派生出来的，这样说就更直接一些。事实上在创作中也确是这样，当主部主题写好之后，再运用主部的某些因素加以变形，由此而产生出新的主题，即副部主题，它与主部主题形成显明的对比，比如贝多芬的“热情奏鸣曲”作品57，主部是f小调，开放性的，它的基调是f小调主和弦的分解进行，而副部主题则以关系大调的主和弦，仿其主部作反方向的分解进行，它的音乐性质是庄重如歌的。其结构是严紧地，并具有收拢的特性。如：

例136

贝多芬的“热情奏鸣曲”第一乐章主部与付部



许多作品中的副部主题，是由主部中所包含的比较抒情的因素，或者主部中引进的新的对比主题因素加以发展而成，与之主部形成显著的对比。但主部与其副部之间却保持着内在的有机联系，这是从对比中求得统一的手法。比如贝多芬的“奏鸣曲”作品10之2，（参看例135）主部中所引进的性质深和而富有歌唱性的新主题因素，恰是为副部的写作提供了素材，由此而产生出副部主题如：

例137

主部参看例135

副部主题

贝多芬“奏鸣曲”作品10之2



3、还有某些作品的副部主题，是根据主部主题的风格特点，或主部主题中的某些特性音程进行而写成的。这种情形很多，它们之间的对比是强烈的，但风格特点和特性音程的进行，促成主部与副部的统一。比如“嘎达梅林交响诗”的主部主题与副部主题就是这种例子。两个主题中有特性的五度音程进行及富有民族特色的羽调式，给人的印象很深，并对主题之间的风格统一起了很大的作用。

例138

主部主题参看例132

副部主题

辛沪光“嘎达梅林交响诗”副部



（二）在曲式、结构方面、从大量的作品分析看，副部的曲式结构经常采用的是乐段，比如贝多芬的“热情奏鸣曲”作品57，（参看例136）副部是一个两句转调乐段等很多，假如付部包含两个或三个主题时，其乐段的多少大约等于主题的数目。一般情况下，副部没有任何再现段落，但有例外情形，比如柴科斯基“第六交响曲”第一乐章副部就是一个典型的具有再现的单三部曲式。这种副部与其主部之间对比更强烈，因为这种副部包含两个主题，其本身就存在对比。所以柴科夫斯基在“第六交响曲中”创造性的运用了这种类型。还有副部采用回旋曲式的结构，比如大家所熟悉的“梁祝小提琴协奏曲”，它的副部采用的是活泼而自由的回旋曲式，独奏与乐队交替出现，造成欢快而热烈的气氛，它与主部的爱情主题构成强烈的对比，这之间曲式起了重要的作用。

（三）在和声调性方面，呈示部中新主题在新的调性上出现是标志着副部的开始，就是说副部必定要在从属调上进行（典型的是属方向）这是典型的现象，例外的情形不过有那是极个别的。副部明显的具有呈示型特征，和声是稳定的调性也是统一的，即使在副部中出现离调或转调现象，但最后仍要回到副部开始的调性，几乎永远是这样。比如贝多芬的“奏鸣曲”作品10之2，的副部主题，开始是C大调，中间转入G大调，而后再回到C大调。这种例子很多不胜枚举。

（四）在结构方面，副部的一个重要的特征，就是结构的平衡性，并具有收拢性的特征。一般情况下在音乐性质上、副部主题较比主部主题缺乏动力。因此，在处理副部的时候为了弥补这一点，常见的情况是在副部的后面，运用主

部和连接部中的某些因素加以发展，使副部获得新的变化。比如贝多芬的“奏鸣曲”作品2之3，的第一乐章就是这种情况，它的副部已经是很活跃了，但在后面仍引进主部和连接部的因素，使付部获得较大的发展，这个奏鸣曲的刷部比较大。

总之，和声调性的稳定统一、结构的平衡性与收拢性，音乐性质缺乏动力是付部的主要特征、副部的调性选择详见本章第二节。

第五节 连接部

呈示部中主部与副部之间的过渡段落，叫做连接部。

连接部的重要作用，在于将副部逻辑性的从主部中引导出来，使两个部分自然的溶合为一个整体。

创作中当主部与副部主题写好之后，重要的一环就是连接部的写作，有许多缺乏经验的作家和学生，往往主题写的还比较好，而连接部写的相比之下稍差一些。这就表明了他对连接部的作用和意义缺乏足够的认识。同时也表明了，他对连接部的写作掌握的还不够好。下面通过作品分析，从几个方面讲讲连接部的主要特征及其类型。

（一）连接部的主要特征是调性的不稳定性，及没有明显的段落划分。

在调性方面，连接部典型的现象，往往是以主调开始（不以新调开始），而最后总以副部的属作为持续，造成紧张的气氛，为副部的引出作好准备，（即D—T的进行）这种例子很多，参看贝多芬的“奏鸣曲”作品10之2。

在结构方面，连接部除个别情况下，比如贝多芬的“奏鸣曲”作品10之3，连接部是一个乐段（开始是d小调而后到C大调）外，连接部一般没明显的段落，多半是中间性过渡，它的规模有小的、有大的，小的只有两小节如舒柏特的“b小调交响曲”中主部与副部之间的连接部就是这样。甚至有的主部与副部之间没有连接部，比如柴科夫斯基”降b小调钢琴协奏曲”中第一乐章就没有连接部，副部开始的第一小节在主部的末尾进行中预先间隔出现了两次，而后副部开始，实际上它是作为付部的准备句。

（二）在主题材料方面，连接部的写作有如下几种情形。

1、开始重复主部主题中的开头部分（主题开头片段、动机、音型。），而后加以发展、平稳的过渡到副部，这是最常见的一种，参看贝多芬的“奏鸣曲”作品10之2中的主部与副部之间的连接部。

2、运用主部主题中的某些因素如动机或音型等，加以发展逻辑性的引出副部。参看贝多芬的“热情奏鸣曲”中主部与付部之间的连接部。

3、连接部以主部的补充（一个或数个）开始，逐步的过渡到副部，参看贝多芬的“奏鸣曲”作品10之1。

4、连接部可以用新的主题材料作成。从大量的作品中看，这种连接部大都是中间性的，属于过渡的性质，完全不同于主部和副部的主题。但也有这样的连接部，具有双重的意义，参看“嘎达梅林交响诗”它的连接部不仅起连接过渡的作用，而且又具有独立含义的新主题，（封建王爷的主题），它代表残暴的封建统治，当主部结束之后，它以突然袭击闯入，与主部形成显明的对比，表现了封建统治的残酷

无情。哪里有压迫，哪里就有反抗而后又引进了主部的因素加以发展，从内容上逻辑性的引出英雄的具有号召性的嗄达梅林主题，这个例子成功的把内容与形式紧密的结合在一起，值得我们研究学习。

第六节　结束部与引子

一、结束部是呈示部的最后一个部分，这个部分往往比较短小，在整个曲式中缺乏独立的意义，一般只是作为副部的补充。

通过许多作品分析看，结束部有如下几种类型及主要特征：

1、许多作品中看，呈示部中的结束部，典型的现象是由一个或数个补充终止构成，（这些补充形不成段落），如柴科夫斯基“第六交响曲”第一乐章呈示部的结束部，是把副部结尾处的终止共重复了三次，力度一次比一次弱，最后弱到六个P、如：

例139

柴科夫斯基“第六交响曲”第一乐章呈部结束部

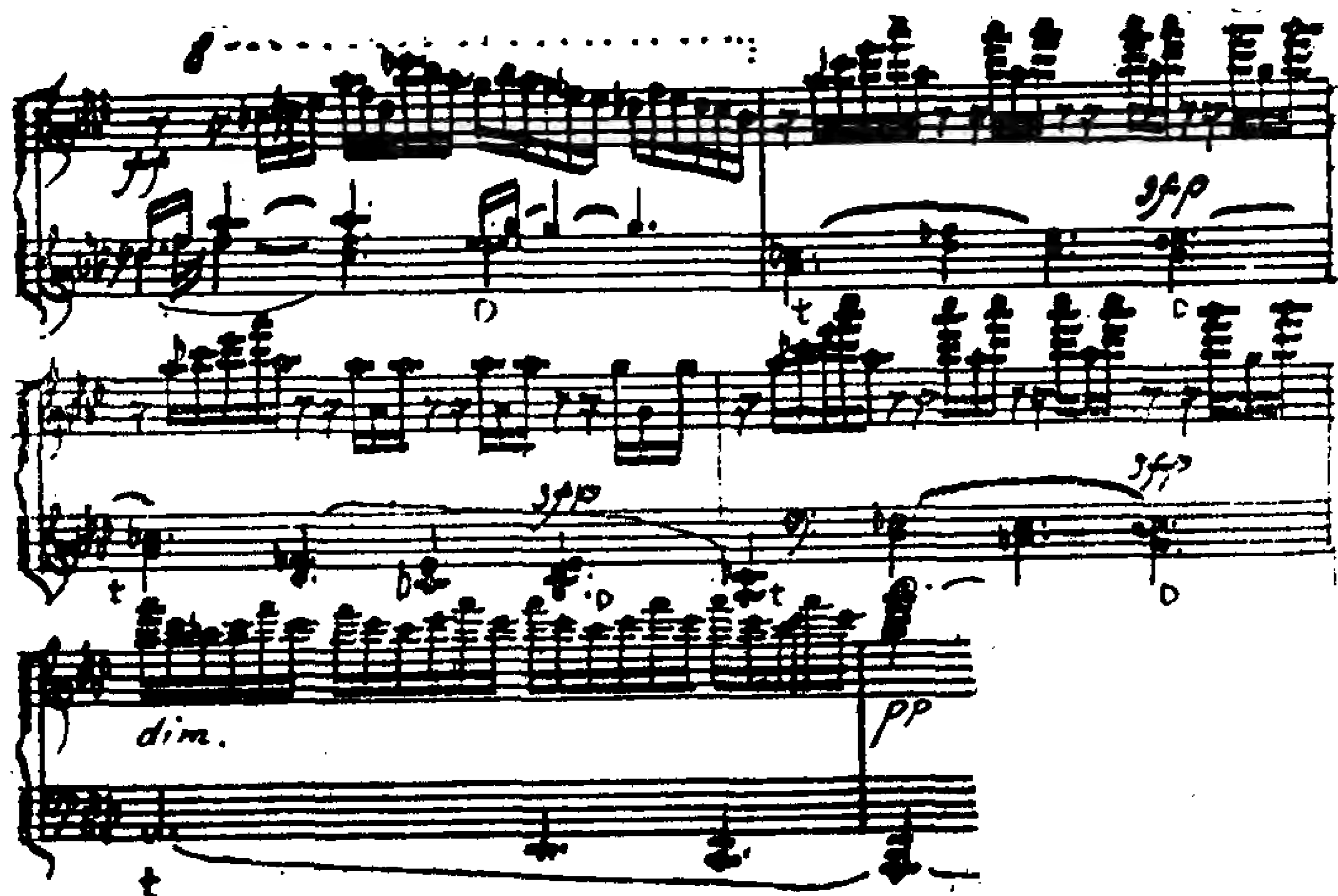


从上例可以明显的看出，主音上的持续音，这是结束部所独有的特征。

2、还有许多结束部是由较比复杂的乐段构成，但末尾仍将终止加以重复，作为补充，使呈示部获得园满的结束，这是常见的现象，参看贝多芬的热情奏鸣曲“作品57。如：

例140

贝多芬的“热情奏鸣曲”作品57第一乐章



3、呈示部结束部所用的调性，最典型的是与副部的调性相一致，一般不用新的调性。但也可用新的调性，在这种情形下，结束部一般在结构上比较复杂，规模也比较大，于是独立性相对的来说增强了。比如说贝多芬的“热情奏鸣曲”，它的副部是降A大调，而结束部是降a小调，（调性关系是同主音大小调）。这个结束部规模比较，大在意义上它不仅起结束呈示部的作用，而且具有连接的性质，即由呈示部自然过渡到展开部。

4、结束部所用的主题材料，可以是由主部的材料构成，也可以用连接部的材料构成（参看贝多芬“奏鸣曲”作品10之1，第一乐章）。也可以把呈示部中的某些因素加以变化发展，或将呈示部中的材料加以综合规纳，使呈示部获得园满结束的效果。

总之，结束部具有稳定收束的特性，但并不是说所有的奏鸣曲式的呈示部都有结束部。在另一种情形下，有一些作品比如“嗄达梅林交响诗”，还有歌剧“路斯兰与柳德米拉的序曲”，它们的呈示部中没有结束部，而是由副部直接进入展开部，这种处理手法会使作品显得紧凑，从而使整个音乐更加富有动力。

（二）引子，贝多芬的悲怆奏鸣曲”具有某种特殊的意义，突出的一点，乃是贝多芬成功的在这首奏鸣曲前加有引子，他为后人在奏鸣曲和交响乐的创作方面开创了先例，成为我们今天学习的典范之作。为帮助大家的创作，所以着重讲一讲“悲怆奏鸣曲”的引子中所反映出来的某些规律特征。

1、悲怆奏鸣曲”中的引子，在情绪上及音乐内容上为主题的出现作好了充分的准备。大家都知道贝多芬的一生的遭遇是悲惨不幸的。当时作为可怜不幸的贝多芬，充满了追求光明，争取自由的希望，但现实的斗争使贝多芬的希望都成为失望。因而，他对现实极为不满。这首奏鸣曲的引子像是一个缩影，集中而概括地体现了贝多芬的这一复杂的思想感情。引子是壮严，缓慢的广板，情绪是紧张而悲壮地，并逐步高涨。整个引子具有强烈的戏剧性对比冲突，即请求的音调与愤怒反抗构成对比。大家需注意一下（参看下例）。强烈而显明的力度变化和减七和弦的运用，是贝多芬的一个特点，这在引子中看的是比较突出的。这种手法的运用是贝多芬着力在引子里渲染气氛，造成强烈的戏剧性效果，为“悲怆”的主题作好统分的准备。

2、“悲怆奏鸣由”中的引子，在音调上孕育出主题的某些因素，更确切一点说，就是引子中的音调与主题有着密

切的联系。

例141

贝多芬“悲怆奏鸣曲”引子

3、“悲怆奏鸣曲”中引子的调性，以主调 c 小 调 开始，而后的进行都是向着属方向发展，整个引子的结构是开放性的，它为主部的出现在和声调性上作好准备。其调性功能布局如下：

1—4小节 c小调。最后一个和弦是降E大调的属和弦。

5—9小节，降E大调。最后一个和弦，是c小调的属和弦，而后用阻碍终止，解决到tAVI，加以扩充。

10—11小节（引子的最后两小节）$K_{\frac{6}{4}}$—D_7。

12小节解决到c小调的主和弦，这一小节便是呈示部的开始。

这里值得注意的一点是整个引子，除了开始（1—2小

节）时出现主和主的六和弦外，没有出现过主和弦，这在和声功能上给引子富于了很大的动力。

总之，贝多芬在"悲怆奏鸣曲"中成功的加了引子，扩大了曲式结构，丰富了作曲法，为以后交响音乐的发展做出了贡献。十九世纪以后，许多作曲家受到贝多芬的启发，在交响乐和奏鸣曲式的写作中又进一步的发展了引子，并富于引子一巨大的作用，如柏辽兹的"幼想交响曲"、李斯特的"浮士德交响曲"、勃拉姆斯的"第一交响曲"，还有柴科夫斯基的"第三交响曲""第四交响曲""第五交响曲""第六交响曲"等等。当我们分析这些作品时，明显的可以看出作品中的主要主题是来自于引子，即在引子中孕育出主题，于是引子便成为交响乐的主要核心。这在我国的交响乐来说也有这种情形，如"嘎达梅林交响诗"，它的主要主题"嘎达梅林主题"就在引子中，而呈示部中没有直接出现，只是副部主题由引子中孕育出来的"嘎达梅林主题"派生出来的，英雄地具有号召性的战斗性主题，而真正的"嘎达梅林主题"却在再现之后完全出现，这是一个特殊的例子，值得学习研究。

第七节　展开部、展开部的结构及其特征

奏鸣曲式的第二部分即中间部分叫做展开部

展开部与三部曲式的中部相近似，它具有中间型的特性，但与三部曲式的中部相比较，作为奏鸣曲式的中部发展的更加充分，更加广阔自由。

展开部是奏鸣曲式中的核心部分，在奏鸣曲式中呈示部

所陈述的主题内容，主要是通过展开部才能全面的从各个角度揭示出来，使主题得到广阔发展的余地。这主要是由于在展开部中不受呈示型陈述所局限的原故。在展开部中由于展开手法的运用，而使旋律的歌唱性受到破坏，这是常见的现象。一般说来在展开部中如歌的方整性的主题比较少见，（插部代替展开部的情形除外），多半是从呈示部所陈述的主题中分割出来的比较短小的因素或片段加以发展而成，所以说织体一般是比较零碎的。这是展开部的主要特征。

在奏鸣曲式中典型的展开部包括三个部分，即引入部分、中心部分、先现部分三个部分构成，下面分别讲一讲各个部分的主要特征及其类型。

（一）引入部分，通俗点讲引入部分就是展开部的引子，实际上是展开部的前奏，它的前面与呈示部相连，主要的作用是在曲式中，为展开部的引出作好准备。

引入部分的主要特征与前面讲的引子相近似，这里只不过是作为展开部的前奏，所以它的一切都是从展开部的需要出发。一般说来、它的结构是破碎的，调性也是不稳定的（通常包括预先的转调）。但早期的比如在莫扎特的作品里，展开部的引入部分却常常是乐段，甚至是单一调性的。从大量的作品中分析看，作为展开部的引入部分，在呈示部结束之后以突然袭击的方式进入，造成强烈的戏剧性效果比较多。参看柴科夫斯基“第六交响曲”第一乐章中的展开部。

在主题材料方面，作为展开部的引入部分可以用引子的材料构成，也可以用主部主题材料构成。但更多更典型的现象，是用呈示部中的因素加以发展而成，下面举例具体分析一下。

1、"悲怆奏鸣曲"中展开部的引入部分，是用呈示部前的引子构成的，展开部是在e小调上开始的，而引入部分的开始是g小调，而后向e小调离调，最后一小节的和声是e小调的属七和弦，这样在调性上为展开部的引出作好了准备，从这个例子中可以看出引子在整个曲式中所发挥的巨大作用。

例141　　　　贝多芬"悲怆奏鸣曲"展开部引入部分



2、贝多芬"第五奏鸣曲"作品10之1，展开部的引入部分是用主部的主题构成的、展开部是在F大调上开始，而引入部分则是从C大调开始，最后一句是减七和弦的分解，恰是F大调的导七。这里减七和弦的运用给引入部分带来了紧张性，为展开部的引出作好了准备。

这首奏鸣曲中展开部的引入部分是一个乐段，调性是单一的、结构是开放性的，如：

例142

贝多芬“第五奏鸣曲”展开部的引入部分



用引子或者是主部的主题，作为展开部的引入部分只是一种情形。然而，在另一种情形下，却是运用呈示部中（包括引子在内）的某些因素加以发展变化，或者根据这些因素，变化发展为具有独立含意的新主题内容，这也是常见的现象。比如“梁祝小提琴协奏曲”中展开部的引入部分就是其中一例。总的来看，这个引入部分是由引子中的某些因素发展变化而成，整个引入部分包括两个部分构成，它的开始部分是由引种的某些因素，运用自然模进的手法逐步推向高潮，造成紧张的气氛，这儿具有过渡的性质。随后推出了凶暴的封建势力主题，这便是引入部分的第二部分。这个部仍是以引子中的某些因素发展变化而成，但在这里却改变了原来音调的性质，一跃成为一个凶暴封建势力主题。这是音乐情节发展的必然结果。这个新主题的按排，从整个音乐内容的构思来看，具有独立的意义，在这里作为展开部的引入部分，它与爱情的主题构成显明的对比，成为整个展开部音乐发展的一个重要动力。还有柴科夫斯基“第六交响曲”第一

乐章展开部的引入部分，它是以主部的音调（包括引子在内）发展变化而成，以突然袭击闯入，造成强烈的戏剧性效果，在这里它作为展开部的前奏，突出了主题的坚定有力的一方面，势不可挡。

从许多作品中分析看，另外一种情形是，有一些奏鸣曲、交响乐展开部之前没有引入部分，而由结束部或副部直接进入展开部，这种处理手法会使整个曲式显得紧奏、精炼而富有动力，参看“嗄达梅林交响诗”展开部。

（二）中心部分。展开部的主要部分即核心部分，通常叫做中心部分，它是真正的展开部分。这个部分最紧张也最富有表现力。前面已讲过：“在奏鸣曲式中，呈示部所呈述的主题内容，只有通过展开部才能全面的从各个角度揭示出来，使主题得到广阔发展的余地。而这个部分指的就是展开部的中心部分。

展开部中心部分的主要特征，就是调性不稳，结构不方整。同时，由于各种展开手法的运用，而使这个部分形成了一气呵成的进行，这是典型的现象。

展开部中心部分所用的主题材料，主要是以呈示部所陈述的主题材料为基础。通过许多作品的分析看，就会发现每个主题因素的发展，在中心部分里，都占有一定的篇幅，当某个主题发展到极限之后，再依次继续发展另一个主题因素（用单一主题材料发展或用插部代替展开部的除外）也有时可引进新的主题因素，但最后仍要回到某个主题（参看柴科斯基“第六交响曲”第一乐章展开部）。所以说主题材料的转换（往往与调性布局相配合），便成为中心部分段落划分的主要标志。因此，当我们分析作品的时候，就依此做根据

划分段落。

下面通过具体分析，从几个方面着重讲一讲中心部分的主要类型及其特征：

1、在主题材料的运用上，中心部分常见到的大体有如下几种类型：

第一种是只用一种主题材料发展，在这种类型中最典型的现象是用主部主题的动机或因素加以发展，（有时可以引进其它的主题材料），比如柴科夫斯基"第六交响曲"第一乐章，中心部分开始是赋格段，它的主题就是主部主题开头的动机，而副部的主题材料在中心部分里没有用到，但引进了其它的主题材料，（参照分析柴科夫斯基"第六交响曲"第一乐章展开部。）

第二种是用主部主题和副部主题中的某些动机或因素加以发展。在这种情形下，一般先用主部主题因素发展，而后再引向副部主题因素的发展，（有时也可引进其它因素），比如贝多芬"热情奏鸣曲"作品57，第一乐章展开部中心部分就是这种类型的典型例子。

第三种是用插部作为展开部的中心部分，当我最初分析贝多芬"奏鸣曲"作品2之1，末乐章时，表面看来很像是一个复三部曲式，实际上它是奏鸣曲式。这说明了一个问题，就是这种类型的展开部中心部分与三部曲式中的对比类型中部相近似，其独立性比较强，它可以是二部曲式或三部曲式。参看贝多芬的"奏鸣曲"作品2之1的末乐章。有时也可以是乐段，其结构可以是收藏性的，但也可以是开放性的、比如贝多芬的"奏鸣曲"作品10之1，第一乐章的中心部分就是一个开放性的乐段，而后引向再现。在这种情形

下，展开部的中心部分规模往往比较小，也比较平稳，但歌唱性比较强。这种手法对于我们来说比较容易被人接受，也比较容易掌握，我建议大家课下深入的再仔细研究一下，我想对大家的创作会有直接的好处。

第四种，作为展开部的中心部分，是由许多个富有个性的对比主题构成，这些主题大都是人们所熟悉的民歌，或民间舞曲，并且有一定的代表性。这样构成的展开部使人听了会联想起一个个不同的场面，这方面典型的例子就是施万春的"节日序曲"。作者在这部作品的展开部中，选用了许多有代表性的各个民族的民间舞曲如：蒙古族、藏族、哈萨克族、苗族等。这些民间舞曲在曲式结构没有什么内在的必然联系，但对表现这一特定的内容，却发挥了积极的作用，丰富了曲式学，这是前所未有的值得一提。

2、在发展主题的手法方面，作为展开部的中心部分，它是奏鸣曲式中揭示主题内容的主要部分，前面刚讲了，主题材料运用方面的问题，其类型是很多的。但总的归纳起来只有两种，一种是在展开部引进新的对比因素（插句式的），或用插部作为展开部的部分，或全部。这种情形较简单。但更多的却是以呈示部的主题材料作为基础加以发展而成。所以，这个部分称为展开部也就是这个缘故。从许多作品中分析看，展开部中心部分，典型的最常见的展开手法有如下几种：

一是复调手法的运用，既在展开部中运用复调音乐的写作方法加工主题，这是展开部的一个特征。它可以用带有模仿性质的方法写作，也可以用卡农式的方法写作，不过用这种方法写的展开部一般比较短小。参看贝多芬的"奏鸣曲"

作品22，第一乐章。还可以用对位的手法写作，参看贝多芬的"第六交响曲"第一乐章。

二是赋格段，许多展开部中心部分的开始是赋格段（多见于交响乐或重奏），其主题多半用主部的主题材料作成，比如柴科夫斯基"第六交响曲"第一乐章展开部的开始，就是典型的赋格段的例子，其赋格段的主题是由主部主题开头的动机作成。

三是主题解体，即将最初呈述的主题，逐步分解加以发展，这种手法通常也叫做"化整为零"，它可以集中发挥主题的内在力量，比如贝多芬的"奏鸣曲"作品28，第一乐章就是这种例子。主部主题（结构为八小节）在展开部的开始完整的出现，而后在发展的过程中越来越缩小，到最后只剩下一个音。这种"化整为零"的手法是展开部的又一个特征。在我国的交响乐作品中也有类似这种例子比如"嘎达梅林交响诗"就是其中一例，参照分析"嘎达梅林交响诗"展开部。

四是动机发展，有许多展开部，多半是由主部主题的某些动机，运用展开的手段如模进、分裂、转调等手法加以展开，有时也可引进新的因素。这种情形在展开部中是典型的现象。

五是主题变奏，偶尔也会遇到这种例子，作为奏鸣曲式的展开部用主题变奏的手法处理，比如肖斯塔科维奇"第七交响曲"第一乐章就是"战争主题"的变奏曲，这是一个比较特殊的例子，但为我们的创作却开辟了一条新路，提供了更多的可能性。

（三）先现部分，具体一点讲就是再现的准备，它主要

起连接过渡的作用，即由展开部逻辑性的引出再现部。所以有时也称为再现部的连接部。

作为奏鸣曲式中再现的准备，与其它曲式中的完全相同。属功能和声及属音上的持续音（或属和弦）的运用，是先现部分的主要特征。但也有例外的例子，比如柴科夫斯基“第五交响曲”第一乐章的先现部分却始终保持在从属调上进行，而不是在属方向上，最后突然进入再现。

另一种情形是在再现部之前，可以用主调的同名调比如常见的典型现象是主调的大调性用它的同主音小调作准备。总之，这部分较比简单，过去已讲过，这里不必作过多的重复。

第八节　展开部的调性布局

在展开部中，调性布局应该看作是音乐展开的一个重要手段。大家都知道：音乐的流动性及和声调性的不稳定性是展开部的一个重要特征，所以它在调性结构方面极其复杂。它直接关系到能否写好这种曲式的一个重要方面，今天所以专门讲一讲这个问题的原因也就在于此。

创作中关于展开部的调性选择，一般说来是极其自由的，同时它又往往与作曲家的爱好有关。尽管如此，但绝不是即兴式的偶然结合，更直接一点说：不是随随便便想用哪个调就用哪个调，而必须遵循一定的原则。从大量的作品中分析看，成功的作品，它的调性布局治终具有很强的逻辑性。虽然说每个作品的调性布局各不相同，但却反映出来一个共同的规律，即：“功能和声所形成的原则本身则是调性布局的

总的原则。”下面讲一讲调性功能及展开部的调性布局问题。

调性功能在某种意义上讲与和声功能相近似，当选择调性时，首先应从调性功能出发考虑问题，主调一般相当于主和弦功能，在曲式中起稳定的作用。属调、下属调在曲式中起不稳定的作用，它分别相当于和声体系中属和弦功能和下属和弦功能。而Ⅱ级或降Ⅱ级、Ⅵ级上的调性，也属于下属功能体系，它的调性功能也是不稳定的。这样一讲展开部应该选择什么样的调性最合适，这就比较清楚啦。本章开始已讲过，呈示部中的调性布局是主调和属调，（或者是属方向的调性），再现部中则一切服从于主调，即主部和副部都在主调上再现。从调性功能的意义上来讲，展开部的调性典型的现象，自然是下属调，（或下属方向的调性，即Ⅱ级、降Ⅱ级，或Ⅵ级上的调性）。一般情况下，展开部中尽可能的避免主调出现，假如偶尔的出现的话也只是作为经过性的。这样使整个曲式的调性布局便形成一个完整的：

主部　副部　展开部　再现部
T — D — S — T

功能体系。这种进行不仅促使曲式中的调性布局，具有很强的逻辑性，而且给音乐的发展赋于一很大的动力。

展开部的调性首先知道选择下属方向的调，这是由于展开部在整个曲式中所处的位置而决定的，但仅仅知道这一点还只是个开始，它只不过是一个总的倾向。如果想进一步的了解展开部的调性布局，还必须从展开部的结构出发，进行分析研究。本章第七节中讲过，典型的展开部包括三个部分，即由引入部分、中心部分、先现部分三个部分构成。这

三个部分在曲式中所处的位置和作用各不相同，所以说它的调性布局也是不同的。先现部分是展开部的末尾部分，在曲式中的主要作用是引向再现部。这个部分的调性常常是回到主调或接近于主调的调性，而且明显的表现出属的功能特性，所以它又叫做再现部的属调准备句，它与中心部分下属方向的调性相联系起来看，即形成一个宽阔而完满的下属→属→主的终止进行。（其图示是$\left(\begin{array}{ccccc}\text{中心部分} & & \text{先现部分} & & \text{再现部}\\ S & \longrightarrow & D & \longrightarrow & T\end{array}\right)$。

下面再看一看引入部分，引入部分是展开部的前奏部分，它的主要作用是平稳的引出展开部，所以说从这个意义上来讲，引入部分的一切应该是为展开部中心部分引出服务的。因此，这个部分的调性选择直接受中心部分的调性影响，也就是说由中心部分的调性所决定。所以，创作中在考虑引入部分的写作时，必须首先要从中心部分的调性及音乐的需要出发。比如贝多芬“第五奏鸣曲作品10之1，它的中心部分是F大调，（下属上的大调），主部是c小调，副部是降E大调，作为展开部的引入部分用的是主部的材料，其调性是主部的同名大调C大调。这样使整个引入部分的调性附属于中心部分。我们再看一看它的末尾音乐的进行及和声，整个是一个Ⅲ级上的减七和弦，而这个减七恰恰是F大调的导七，这就使中心部分的引出成为必然的结果。这个例子是比较典型的，但在另一种情形下，常见的现象则在新调上开始，有时调性的按排也是比较自由的，但不管引入部分选择什么样的调性，而最后在和声调性上也是为中心部分的引出作好准备，这一点几乎是永远的。比如贝多芬的“悲怆奏鸣曲”，它的引入部分是g小调，之前有g小调的属七和弦作

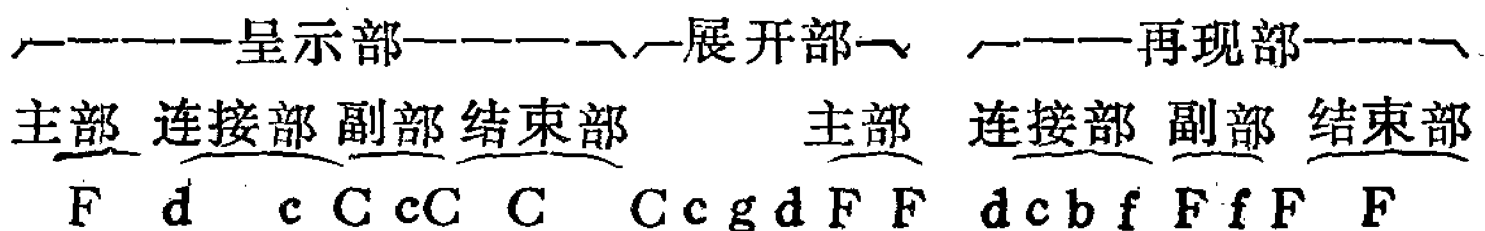
准备，而引入部分的后半部又向中心部分的调性e小调离调，最后一小节是e小调的属七，这就为中心部分的引出在和声功能上作好了准备。

另外一情种形，有许多奏鸣曲的展开部没有引入部分，而在呈示部结束之后直接开始。在这种情形下，展开部开始的调性，典型的现象可以是直接用呈示部结束时的调性，（参看莫扎特“第十二钢琴奏鸣曲”作品332），也可以用它的同主音调性（参看柴科夫斯基“第四交响曲”第一乐章），或者是选择新的调性（参看贝多芬的“热情奏鸣曲”第一乐章）开始。总之，展开部开始的调性，往往在较近的关系调上这是常见的典型现象。

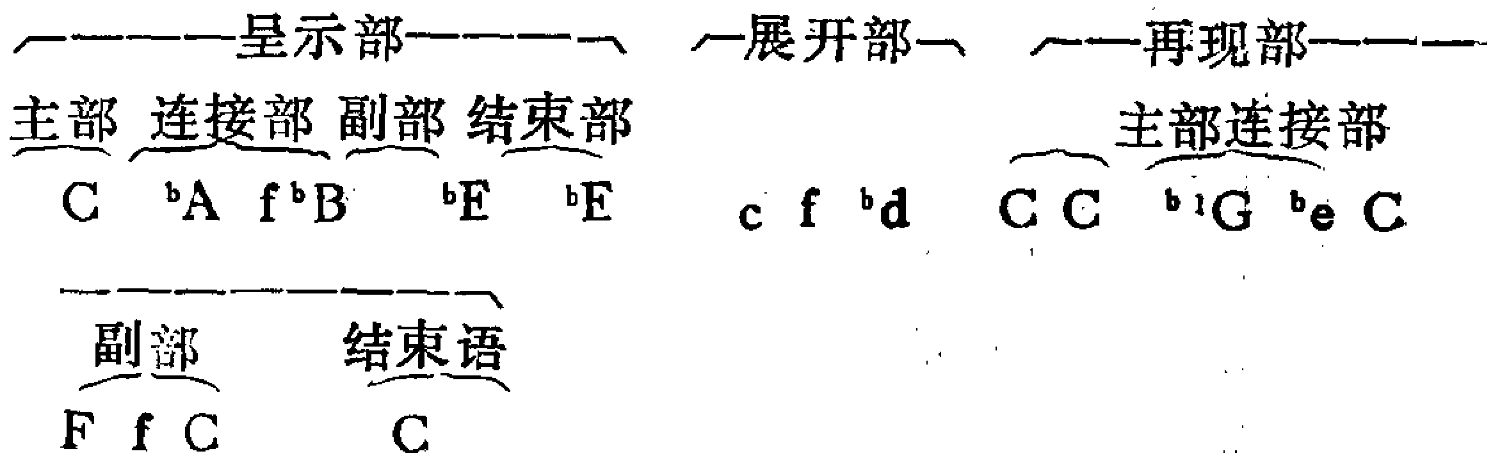
现在我们再讲一讲中心部分的调性布局，大家都知道中心部分是展开部的主要核心部分，是真正的展开部。这个部分的调性选择，典型的现象是下属方向的调性，（包括Ⅳ级、Ⅲ级、降Ⅱ级、Ⅵ上的调性），但由于时期的不同，作曲家们的爱好也不同。一般说来，这个部分的调性排列是较比自由的，有的按着四、五度关系转调，（参看柴科夫斯基“第四交响曲”第一乐章展开部），有的则按着三度关系转调，（参看贝多芬的“热情奏鸣曲”作品57，第一乐章展开部），尤其在近代作曲家的作品中，这个部分的调性结构更加趋向复杂化、出现了较远关系的转调，或出现改变转调方向的情形。这种转调手法虽在功能上稍差一些，但给作品却带来了色彩性，在创作中二者兼顾比较好一些。下面举几个例子具体分析一下展开部的调性布局。

1、莫扎特“第十二钢琴奏鸣曲”（作品332）第一乐章，它的主部是F大调、副部是C大调、c小调、C大调。整

C大调上。展开部的开始用的是呈示部末尾的调性C大调，而后转入下属方向的调性c小调，（这儿把c小调看作为下属调的平行小调g小调的下属调）而后转调的顺序是按五度关系排列的，从c小调出发，经过g小调，（Ⅱ级上的调性）转入d小调（Ⅵ级上的调性），它是主调的平行小调，最后又回到主调上来，经过准备引入再现。整个奏鸣曲的调性布局图示如下：



2、贝多芬“第五奏鸣曲”（作品10之1），主部是c小调，副部是主部的平行大调降E大调，展开部的开始（引入部分）是C大调（主部的同音大调）。中心部分转调的顺序是按四、五度关系排列的，开始是下属f小调开始，而后转入降b小调，再经f小调回到c小调上来，经过属的准备引入再现。整个奏鸣曲的调性布局图示如下：



第九节　再现部与结尾

奏鸣曲式中，在展开部之后将呈示部所陈述的主题材料加以重复，这个重复的部分叫做再现部。

再现部的主要作用，与一般三部曲式中的再现有某些共同之处，它在曲式中起到综合归纳的作用，而使音乐得到呼应。但在奏鸣曲式中这一点表现的更为突出。作为奏鸣曲式中的再现部，要把呈示部中调性相互对比的两个主题，而统一到一个主调的基础上，这就使奏鸣曲式的再现部更具有高度的概括和总结的作用，像三部曲式中那样简单的Dacōpo式的完全再现，在奏鸣曲式中几乎少见。这是由于奏鸣曲式的结构原则所必须的。因为在奏鸣曲式中，经过相当活跃而不稳定的发展之后，必须有一个具有相当的稳定而统一的再现部相互应，才能给人一完整印像。大家都知道，奏鸣曲式具有戏剧性的结构原则，呈示部好像是摆出矛盾，而在展开部中好像是矛盾的对立斗争，再现部则是矛盾斗争的结局，这就看出了再现部在奏鸣曲式中所具有的独特作用，它完全不像三部曲式中那种只是简单的重复或Da Copo式的完全重复。所以说，奏鸣曲式最富有戏剧性的特征，最善于表达错从复杂的思想内容，这是一般曲式所不能比拟的。

奏鸣曲式中的再现部与三部曲式的再现部不同，它没有完全再现的情形，但是，有的再现时变化大，有的再现时变化小。总之，有所变化。从大量的作品中分析看，一般情况下，连接部的变化较大，这主要是因为在呈示部中连接部是把副部引到从属调（属方向的调性），而个呈示部结束在

在再现部中连接部则要把副部引到主调上来，所以连接部为了达到这个目的就必须加以变化。早期古老的奏鸣曲，在再现部中主部往往没有什么变化，只是将副部，结束部移到主调上，但其它方面仍保留。这种简单的再现部在海顿，莫扎特以及贝多芬早期的奏鸣曲中常见。

在后期的奏鸣曲中，由于作曲技巧的发展以及内容的需要，再现部的处理手法也越来越趋向复杂化，变化也比较大从许多作品中分析看，再现部变化的类型比较多，为了帮助大家进一步了解和掌握再现部的写作，下面举例具体分析一下：

一、再现部的开始是奏鸣曲式高潮之处，在这种情形下，使整个曲式的高潮布局与再现部的开始相结合，这是交响乐发展的新成就，在古老的奏鸣曲中再现部的开始与呈示部的开始几乎是一样，这就使再现部显得平淡，因而缺乏动力。贝多芬后期的作品在这方面作出了努力，使展开部直接进入再现部，加强了曲式的溶合统一，好像是再现部是展开部发展的新阶段，使再现部更加富有动力化。比如贝多芬“第九交响曲”第一乐章再现部就是这方面的典型例子。到了浪漫主义时期，如柴科夫斯基的“第六交响曲”第一乐章展开部就更进了一步，它可以说是最富于戏剧性的展开部之一。当人们分析这部作品时最容易把（306小节处）副部出现在主要调性上的地方，误认为是再现部，而（245小节处）一般不容易直接被人认出是再现部。主要的原因是因为这里的再现部正好是展开部发展的中心，又是整个曲式的最大高潮。这种手法就使再现部与展开部更加溶为一体，加强了再现部的动力。我们再看一看“嘎达梅林交响诗”，它的展开部用的

是引子中隐伏的"嗄达梅林主题材料"和连接部中的"封建王爷主题"材料，经过几次此起彼伏的发展，最后推向高潮引出再现部。这里的主部再现有所变化，在呈示部中主部主题是一个抒情而优美的民歌性质的主题，当主部再现时，通过配器手段，却使它变成一个宽阔而庄严的颂歌，表现出人民对民族英雄嗄达梅林的崇敬和热爱。

2、再现部主部再现时有时减缩，比如贝多芬"奏鸣曲作品10之1，第一乐章再现部，主部再现时结构为21小节（169—190小节）但在呈示部中是31小节，主部再现时的结构比原来减缩了10小节。这种处理手法会使整个曲式结构显得紧凑精炼，有时也会遇到主部扩展的情形。

3、再现部不在主调上开始，而后再回到主调上来，这种处理手法叫做假再现，比如贝多芬的"奏鸣曲"作品10之2，第一乐章再现部，主部再现的开始（118小节）在D大调上，而后（137小节）才回到主调F大调上来。这种处理手法与调性布局的一般规律相符合，呈示部中总是主到属，而在再现部中总是下属到主。

4、再现部从主调开始，而后运用主部的材料加以发展，这种再现叫做功力化再现，它实际上是展开部的继续发展。在这种情形下往往省略了连接部，而由主部的自身的展开所代替，参看贝多芬的"奏鸣曲"作品13第一乐章。

5、副部在主调上再现是奏鸣曲式的主要特征，当主调是小调（副部一般是平行大调）到再现部时副部典型的现象是同主音大调。如比贝多芬"热情奏鸣曲"，主部是f小调副部是降A大调，在再现部中主部是f小调，副部则是F大调，柴科斯基"第六交响曲"也是典型的例子。在这种情形下，

副部的再现只是在调性上统一到主调上来，调式没有变。但是调式也可以变，比如贝多芬“奏鸣曲”作品2之1第一乐章，主部是f小调，副部是降A大调，在再现部中，副部则结束在f小调上，这样使副部在调性及调式上都统一到主调的基础上。

6、副部在再现时不在主调上开始，而末尾时才回到主调上来，这种处理手法，其目的是用不稳定的调性使再现部富有动力化。比如贝多芬的“奏鸣曲”作品10之1，主部是c小调，副部是降E大调，在再现部中副部开始是F大调，（大下属调）而后才回到主调c小调上来。

7、倒装式再现部，在这种情形下副部先再现，而主部后再现。比如莫扎特“D大调第三钢琴奏鸣曲“就是这方面的典型例子。

8、省略主部的再现部，比如萧邦的“降b小调奏鸣曲”作品35第一乐章就是这种例子。在这首奏鸣曲中，它的展开部基本上是以主部的材料为基础，经过完全展开之后，从整个曲式的结构及其它方面看，没有再重复主部的必要，所以在这种情形下，由展开部直接过渡到副部去，而省略了主部这是自然的。这个例子说明了内容决定于形式。

9、省略副部的再现部，比如拉赫玛尼诺夫”第Ⅲ协奏曲”第一乐章，在这首协奏曲中再现部非常短小，而花彩乐段的后半部全部是以副部的材料为基础，而且发展的比较充分，在这种情形下再现部省略了副部，但最后只出现了一点副部的因素，实际上再现部的结尾。

总之，再现部的处理手法很多不胜枚举，从上述情况看，连接部的变化最大，其次是主部，一般的情况下副部的

变化要比连接部及主部小。

现在我们再讲一讲结尾

整个曲式以完全终止或以阻碍终止结束之后所引进的部分，叫做结尾（Codo）

早期的奏鸣曲式没有独立的结尾，只是内部有所扩展，使整个曲式终止在具有相当分量的再现部的结束部上，贝多芬早期的一些作品也是如此。到了后期贝多芬创造了具有展开性的大结尾，扩大了结尾的作用，它好像是奏鸣曲式的一个组成部分，独立性很强。这种结尾大体上包括两个部分，即由展开部分及结束部分两部分内容构成。为了清楚起间，分别讲一讲这两个部分的主要作用及其特征。

第一部分是展开部分，在这个部分中还是运用呈示部的材料继展开部之后继续运动发展，实际上它是展开部的补充，这个部分的主要特征与展开部近似，参看贝多芬的“爱格蒙特序曲”。

第二部分是结束部分，这个部分的主要作用是结束整个曲式，所以它明显的表现出结束型的陈述特征。在和声调性方面逐步趋向稳定，典型的结束部乃是以数个补充终止构成。参看贝多芬的“第三交响曲”第一乐章。

上述的大结尾只是一种情形，后来柴科夫斯基又创造了一种具有独立含意的结尾，这种结尾与上述的特征不同，独立性较强，某种程度上在曲式中表现一个特定的内容，参看柴科夫斯基“第六交响曲”第一乐章结尾。由于作品内容的需要，该乐章结束在一个“葬礼进行曲”上。

第十节　没有展开部的奏鸣曲式

从大量的作品中分析看，有一些奏鸣曲式没有展开部，尤其是作为奏鸣套曲中的慢板乐章更为常见。这种类型的奏鸣曲式实际上是奏鸣曲式的变体它只是没有展开部而已。但呈示部与再现部仍保持原奏鸣曲式的结构特征，所以仍属于奏鸣曲式。

这种奏鸣曲式由于没有展开部，所以使具有三部曲式轮廓的奏鸣曲式，变成为重复性的二部曲式。但它与一般普通的二部曲式的概念截然不同，（详见本章第一节。）

没有展部的奏鸣曲式最适合用于套曲中的慢板乐章。因为套曲中的慢板乐章大都是抒情如歌的，因此，在结构上，要求比较平稳，在加上慢速度音乐的本身就比较长，所以省略展开部是慢板乐章的典型特征。比如贝多芬的“奏鸣曲”作品10之1，第二乐章就是典型的例子，它没有展开部，当呈示部结束之后，只用了一个七和弦作为连接直接引出再现部，下面具体分析一下：

呈示部主部（1—16小节）是一个带扩充的展开类型的乐段，降A大调，结构是收拢性的。

连接部(17—23小节）降E大调，开始先向降b小调离调，而后又向降A大调离调，最后停在降E大调的属七上，为副部的引出作好准备。

副　部(24—35小节）降E大调

结束部(36—44小节）降E大调，整个呈示部终止在降E大调上，而后只有一个七和弦作为再现

的准备，引出再现部。中间省略了展开部。

再现部主部（46—63小节）降A大调

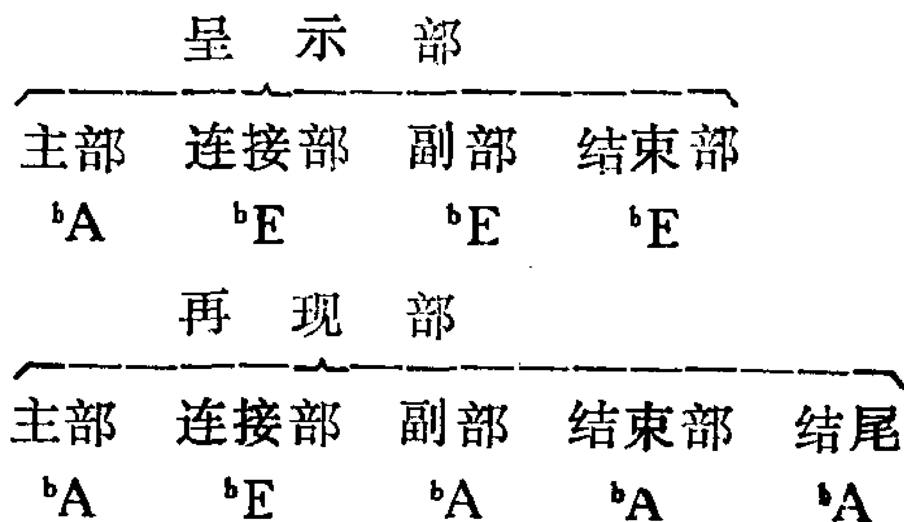
连接部（64—72小节）有所变化，整个停在降E大调上，为副部在主调上引出作好准备。

副　部（73—84小节）降A大调

结束部（85—92小节）降A大调

结尾（93—114小节）又再一次重复主部主题，而后又加以分裂发展，最后有几个补充终止构成的结束部，使该乐章圆满的结束。

图示如下：



从图示中看，贝多芬“奏鸣曲”作品10之1，第二乐章具备奏鸣曲式的特征。其一，有完整的呈示部和再现部，其二，呈示部的调性布局是主到属，而在再现部中都在主调上再现，最后并结束在主调上。所以，它不是二部曲式而是典型的奏鸣曲式，只是没有展开部而已。

没有展开部的奏鸣曲式，在快板乐章中用的比较少，但也有典型的例子。比如柴科夫斯基“第六交响曲”第三乐章“谐谑进行曲”及“弦乐小夜曲”第一乐章。还有包罗丁的“b小调第二交响曲”中的谐谑曲都是典型的例子。为了帮

助大家进一步了解和掌握这种曲式的写作，下面以柴科夫斯基“第六交响曲”第三乐章谐谑进行曲为例分析一下。

柴科夫斯基“第六交响曲”第三乐章谐谑进行曲，是一部规模宏大而复杂的没有展开部的奏鸣曲式的典范之作，在这部作品中，作者由于巧妙的运用了“塔兰泰拉舞曲”和进行曲节奏的结合。所以，它虽缺少象奏鸣曲式中那种富有动力的展开部部分，但整个乐章却充满了动力，并且在连接部、主部及副部里都有展开的因素。最后以宏伟的进行曲节奏结束。现在我们来看一看这个乐章的整个结构和布局：

主　部（1—44小节）是单三曲式，中段有较大的发展、G大调、主部〔A〕是谐谑性的主题，结构为八小节。主题具有轻活泼的特点。中段〔B〕开始由木管在弦乐三连音的背景上奏示副部具有进行曲节奏的主题片段，而后出现副部主题，其节奏和前面的进行曲型节奏相近似。它与谐谑主题相对比，随之重复再现使主部构成三部曲式。

连接部（45—70小节）比较长，整个连接部为26小节，作者运用主部和副部的材料，经过几次此起彼伏的发展，逐步推向高潮，而后引出副部。

副　部（71—138小节）是扩大的三部曲式，E大调，副部主题〔C〕具有显明而清晰的进行曲特点，（它的片段和节奏在主部及连接部里都曾出现过）并具有较大的扩充和发展，结构为26小节。副部中段〔D〕是带有对比性的新主

题，节奏坚定有力，结构为16小节，而后再现。整个呈示部结束后，按说应该出现展开部，但没有，而在副部的末尾运用连接部的因素（137小节）直接引向再现部。

再现部中主部以主调G大调再现，结构没有变。连接部在再现部中的目的是要把付部移到主调G大调上来，所以后面运用副部主题材料（进行曲节奏）加以扩展，逐步推向高潮。而后（221—228小节）出现八小节的属调准备句，引出副部。

副部以乐队全奏在G大调上再现，比在呈示部中大大的扩展了，是全曲的最大高潮。而后以声势浩大的结尾（316—347小节）结束全曲，

图示如下：



第十一节　柴科夫斯基“第六交响曲”第一乐章

奏鸣曲式今天就讲到这里，现在特地举例着重分析一下：柴科夫斯基“第六交响曲”第一乐章。因为，这部作品集中的体现了柴科夫斯基的创作道路和创作思想。“第六交响曲”是柴科夫斯基的最后一部交响曲，也是作者自己比较

满意的一部交响曲。这部交响曲通常又叫做“悲怆交响曲”，思想内容反映的比较深刻，可以说是他的最富有戏剧性的一部交响作品。在这部作品中，柴科夫斯基突出的一点就是着力刻划人的内心世界，反映人类社会的斗争及人对现实生活的态度，因此使整个交响曲的结构及主题的发展都带有某些特殊性，下面具体分析一下。

“第六交响曲”第一乐章呈示部的引子的写作，具有某些特殊性。这是柴科夫斯基在引子写作上的一个特征。他进一步发展了“悲怆奏鸣曲”的引子，使引子在曲式中具有一定的独立性，充分地发挥了引子的巨大作用，成为曲式中的一个重要构成部分，其特殊性表现在以下几个方面。

1、引子中的主题音调已成为全部音乐发展的核心，比如主部主题，展开部的发展材料，连接部的材料都是源于引子。这已经是比“悲怆奏鸣曲”中的引子又向前发展了一步。

2、引子从下属调性上开始，这是它独特的一点。一般情况下，属功能作用是引子的主要特征，这种变格进行是俄罗斯民族风格的一个特征，但更重要的一点是作者力图用这种调性色彩，给人造成一种“寻觅探求”的印像，这和作者的悲观而消极的思想感情是紧密相联系的。“第六交响曲”的主调是b小调，引子的开始是e小调。引子共分三句，第一句（5—6小节）终止在属调e小调的属上，第二句（7—12小节）终止在e小调的从属上，实际上是主调b小调的属，由此开始强调了引子的属功能作用。第三句（13—18小节）引子在属调上，最后停在主调的属六上，为主部的引出作好了准备。

3、引子在配器手段上与整个作品的思想内容相联系，开始悲怆的主题音调，用大管的低音压在十分低沉而缓慢的和声背景中，以两个PP的力度慢速度的奏出，显得格外低沉无力，像是掉在万丈的深渊之中。第三句的音调开始，摆脱了原低音提琴奏出的低沉而缓慢的和声背景之中，由木管在中高音区以P的力度奏出，音调有点上升，似乎有了点活力。而后的音调由中提琴毫不拘束地奏出，给人感觉像似从万丈深渊中人挣扎出来似的。混厚而深沉的旋律给人一舒展的印像，但这一印像很快的便消失在下行的音调之中，最后引子终止在主调的属六上随即引出主部。

"第六交响曲"第一乐程呈示部中的主部写作，也带有某种特殊性。总的来看，呈示部中的主部（19—70小节）是一气呵成的，但在结构上明显的表现出独特的三部曲式轮廓，在某种程度上讲，"第六交响曲"第一乐章呈示部中的主部，具有奏鸣曲式结构的特征，因为它本身就包含主题的陈述、展开、再现三个部分，它已远远不是古老的奏鸣曲式中的主部，只是那种简单的乐段形式，而使主部有了较大的扩展，这是柴科夫斯基在主部写作上的一个特征。

现在我们再来看看他的主部写作。主部主题的陈述（19—29小节）是一个普通的两句重复类型的乐段，结构是开放性的。主部主题的写作明显的可以看出，是在引子的基础上发展而成的，开始的音调是来自于引子，它具有哀怨叹息和奋进反抗的两方面性质。从主题的最初陈述看，其本身就具有强烈的戏剧性冲突。开始仅管具有呈示型陈述的特性，但动力性很强。主部主题的展开部分，（30—66小节）具有一般普通展开部的特征。在这部分中，主题所包含的内容得到

了初步的揭示和展开，并逐步推向高潮，引出主题的再现。主部主题的再现（67—70小节）是以铜管乐全奏，在升d小调上部分的重复主部主题，这种再现的本身就具有展开的因素，而后又随及移到升f小调。由此可见这里的再现是前面展开的继续。

"第六交响曲"第一乐章呈示部中的连接部（77—88小节）的写作更带有特殊性，它的特殊之点在于主部和连接部紧密的溶合在一起，似乎可以说分不开，它的连接部实际上是主部的继续再发展，而后在发展的过程中平稳的引出副部。这就是说主部发展的本身起到连接的作用。总的来看"第六交响曲"第一乐章主部，包括连接在内的写作是一气呵成的。

"第六交响曲"第一乐章呈示部中的副部，（89—152小节）的写作。在结构上是具有收拢性的三部曲式，调性为D大调，它的第一部分是一个两句乐段，最后补充一句，中部是卡农式的写法，第三部分再现是整个副部的高潮，而后又引进新的发展，这里主持续音的运用，使这个部分具有收束性的特性，以上的这种写法在奏鸣曲式中是较比独特的。副部的本身非常富有对比性，第一主题是中速、抒情如歌，第二主题是较比快的卡农式的写法，二者形成显明的对比。总之，副部的性质比较平稳抒情而富有歌唱性，从而表现了作者的"青春生活、和理想，"这一性质的主题与哀怨叹息而具有奋进的主部主题，形成强烈的对比冲突，这种对比冲突成为整个交响曲音乐发展的一个重要的动力。

"第六交响曲"第一乐章呈示部中的结束部（153—160小节）乃是一般的写法，运用副部第一主题的片段，终止

后有几个补充终止构成，调性是D大调。在结束部中旋律的下行音进行调是这里音乐进行的特征。这种音调的下行进行，会给情绪带来了伤感，这主要和作者的思想感情以及作品内容的需要，而紧密相联系的。如果说副部是在表现“作者的青春生活的理想”，但到这里却意味着“理想”在当时的社会背景中只能是空想根本谈不上。面对这一现实，对柴科夫斯基的思想来说，自然是悲观失望的。最后以六个P的力度结束了呈示部。

“第六交响曲”第一乐章展开部，（161—248小节），包括三个部分，即引入部分、中心部分、先现部分构成，这是典型奏鸣曲式中展开部的结构。这个展开部的写作，可以说是最富有戏剧性的特征，作者通过这种手段，着力刻划人的内心世界，下面分析一下：

展开部的引入部分（161—170小节）可以说是“斗争的序幕”。引入部分的开始，以强烈的对比（包括调性、力度、速度等方面），突然闯入，打破了呈示部的沉默，很像是遭受到一切重大的打击。这种手段的运用恰恰给引入部分带来了巨大的戏剧性效果。由此引入展开部。

展开部的中心部分（171—244小节）是展开部的核心部分，呈示部中孕育已久的矛盾冲突，在这个部分里得到了真正的展开。第一阶段是赋格段，赋格段的主题是主部主题开头的动机，但在这里作者采取G弦上的低音区，快速度的用弓根演奏，使原哀怨叹息的主题性质变成了坚定有力的战斗性主题，表现出对“现实生活的极度不满和反抗”。赋格段的调性布局是连续用五

度的关系上行转调、主题先从d小调开始、而后经过a小调、e小调（经过性的），这种调性布局，加强了音乐的紧张性，逐步推向第二阶段。

第二阶段（190—201小节）降E大调，它是展开部中发展的第一次高潮。高亢的小号，在激烈的乐队背景中，以三个fff的力度作八度重复，演奏着由副题派生出来的主题曲调，依此发泄着满复的怨气，随即急转而下，造成强烈的悲剧效果。

第三阶段（202—230小节）中，作者把殡葬仪式中，供人们演唱的名叫“神圣的安息”的俄罗斯宗教音乐，作为引进插部的新主题（202小节处），它表明了斗争的结局是失败直至死亡，这种逻辑是与作者的世界观紧密地相联系在一起的。从柴科夫斯基的全部作品中看，除少数几个作品如“降b小调钢琴协奏曲”等较比明朗外、大部分作品都不同程度的反映了柴科夫斯基的悲观没落的思想感情，即斗争——死亡就是他们的人生哲学。所以说，作者在这里选用“神圣的安息”作为引进插部的主题这是自然的。这里处理的力度很弱，情绪也是低沉的，但在这种条件下，却产生了一种特殊的紧张气氛，这是一种低高潮的处理手法。

展开部的先现部分（231—244小节）的写作，是一般普通的写法。主要运用主部主题开头的动机加以发展，以两个P的力度开始逐步模进。随着乐队音响的不断增长、逐步推向高潮，这里需注意的一点，就是开始时的主题动机在调式上作了一些变化，再加上力度很弱，所以这里的音乐情绪更低沉、消极一些，这与整个

的音乐构思相勿合的。

"第六交响曲"第一乐章再现部中主部的再现（245—305小节）带有某些特殊性，可以说是动力化再现的典型这里是在主调b小调上再现，但对原呈示部中的主部主题作了较大的变化和发展。前面已经讲过，如不作仔细的分析和研究，很难一下子认出这里是再现部。因为这里的再现，恰恰是整个曲式发展的中心，并且它在主题材料上以及情绪的发展上和展开部都紧密的溶合在一起。所以很容易把副部再现处（306小节）看作是再现部也就是这个原因。

现在我们再来看一看再现部的连接部（259—305小节）在再现部中，由于主部的动力再现，而大大的促使了连接部的变化。大家都知道在呈示部中，主部和连接部的不可分割性，在这部作品中是连接部写作上的一个特征，也就是说"主部的自身发展"起连接的作用。但在再现部中却完全不是这样，这里的连接部很像是展开部的先现部分。前面已经讲过，人们很容易把副部在主调上的再现看成是再现部，这主要是由于主部和连接部在再现时的特殊性所造成的。连接部的本身带有展开的性质，而后（267小节开始）长达39小节的属持续音的运用，为副部在主调上的再现做好了充分的准备。总的看来，整个主部的再现在整个情绪上具有奋进反抗的性质。

副部再现（306—334小节）像呈示部中的副部一样，具有某些特殊性，它是减缩的典范。在这里它是单三部曲式，省去了原副部的中部（快速的卡农式的段落），这儿的中部带有过渡性的，比较短小。再现的第一部分，第二部分，在音乐性质上更加深情而激动，在调性上则统一到主调的同主

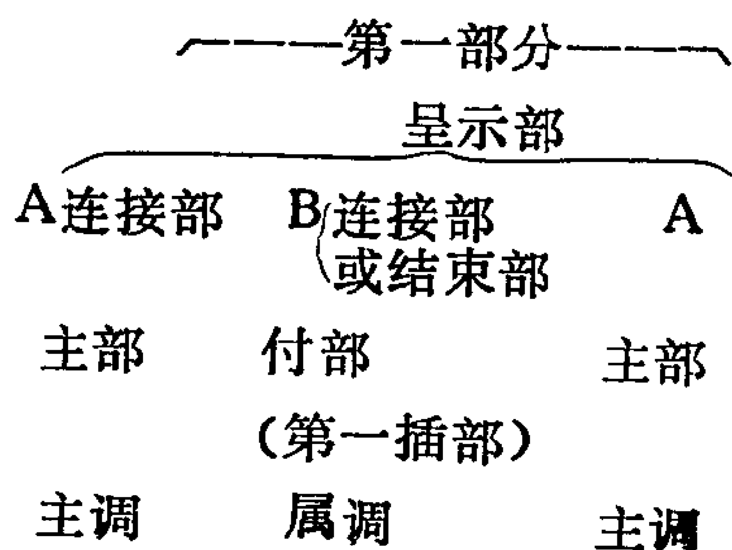
音大调B大调上来，这种按排只是调性上的统一但调式不变。这是一般的调性布局的规律。第三部分黑管在极其暗淡而平静的和声背景中，以三个PPP的力度，重复第一部分的主题，而且越来越弱，整个气氛给人一个“病危奄奄一息”的感觉，最后有几个补充终止构成的结束部，使副部再现结束。

“第六交响曲”第一乐章是一个以“葬礼进行曲”作为整个曲式的结尾（335—354小节），这种结尾不同于一般普通的结尾，它具有一定的独立意义，在调性的布局上也很特殊，一般的情况下，起自什么调然后结束在什么调上，而这里却打破了常规，它结束在同主音大调B大调上（调式变了）。总之，柴科夫斯基把整个曲式结束在“葬礼进行曲上”，使这部作品造成一个悲剧性的结局，这进一步的表明了，作者的悲观没落的思想感情，也是作者世界观的具体反映。所以，我们的正确态度应该是批判的借鉴。

第十章　奏鸣回旋曲式

第一节　概　　述

在曲式发展的总过程中，由于奏鸣曲式的产生，而对回旋曲式产生了直接的影响。（十八世纪末至十九世纪初以来），因而，使回旋曲式具有奏鸣曲式的某些特点，这种结构原则叫做奏鸣回旋曲。其图示如下。



——第二部分——　　——第三部分——

中间插部	再现部		
C	A连接部	B_1连接部	A结尾
（或展开部）	主部	付部	主部
（第二插部）		（第三插部）	
	主调	主调	主调

从图示中看，1、整个曲式是由几个三部曲式连接而的成，主部有的先后间隔出现四次，（有的还多），所以它具备回旋曲的基本特点。

2、第三插部与第一插部相同，由此造成第三部分是第一部分的再现，所以使整个曲式又具有三部曲式结构的轮廓。在调性布局上，呈示部中的第一插部在属调上，而在再现部中的插部即第三插部是在主调上。这就使它具有奏鸣曲式的结构特点。所以奏鸣回旋曲式中的插部一般不叫插部，而通称为付部也就是这个原因。

奏鸣回旋曲，自十八世纪末至十九世纪初以来，被作曲家们所采用，这种曲式既具有回旋曲式的特征，又具有奏鸣曲式的特征。创作中正因为它各部分的结构分明，结尾明确。所以，一般最善于表现节日的盛会，和载歌载舞的欢乐情景。因此套曲中的末乐章，比如交响乐协奏曲、奏鸣曲、四重奏等大都采用这种曲式，（参看门德尔松的“e小调小提琴协奏曲”的第三乐章，莫扎特的“第三钢琴奏鸣曲”的末乐章。）有时也可作为独立的曲式。但一般套曲中的慢板乐章采用这种曲式比较少见。

第二节　呈示部

奏鸣回旋曲中最初陈述，包括有主部再现的开始部分，即整个曲式的第一部分叫做呈示部。

整个呈示部的结构是由主部，连接部、付部（第一插部），连接部，（或是结束部），主部再现（第一次再现）几个部分构成。总的来说，呈示部是一个带有再现的主部曲式。它里面包含两个对比主题，其对比性质与奏鸣曲式中的主题对比相近似。但作为奏鸣回旋曲呈示部的各个部分有它独特的地方，下面分别讲一讲奏鸣回旋曲中各部分的主要特征及其写作。

（一）主部，作为奏鸣回旋曲的主部必须具备"Rondo"的特点，主题的旋律多半富有歌唱性，而节奏也较鲜明，轻快并带有舞曲的性质。在曲式结构上，最常见的是用单二部曲式，并具有收拢性和方整性的结构特征。一般用单三的较少见，不过也会遇到用单三部曲式的例子，（参看贝多芬的"回旋曲"作品52之2）。但是不典型。作为奏鸣回旋曲的主部，有时也可用乐段（参看贝多芬的"奏鸣曲"作品22的末乐章），在这种情形下，它更接近于奏鸣曲式的特点。总之，奏鸣回旋曲的主部与奏鸣曲的主部几乎完全不同，而在主题性质上及其结构方面与回旋曲的特征相近似。

（二）连接部，奏鸣回旋曲中主部和付部之间在多数的情况下，有连接部。但作为奏鸣回旋曲的连接部，不论在结构上，主题材料上以及和声调性上，都没有它独自的特点，而与奏鸣曲式中的连接部相近似（参看第九章第五节连接

部）。另外一种情形，就是在早期的作品中，可以见到有某些奏鸣回旋曲中没有连接部。比如贝多芬的"四重奏"作品18之4，就是一个典型的例子。在这部作品中主部与副部是采用对置的手法，之间没有任何形式的过渡。

（三）**副部及主部再现**，作为奏鸣回旋曲的副部其独特之点，在于它本身比较短小。常见的典型现象，是由两个乐句构成的乐段，即使加一点补充，但总的来说结构不大。象奏鸣曲式中那样规模宏大的副部，甚至有几个主题构成的付部，在奏鸣回旋曲中一般少见。但在主题的对比性质上，调性的布局上以及各部分的排列次序上，大都与奏鸣曲式相近似，（参看第九章第四节付部），副部的速度与主部的速度也往往一致，没有变化对比。副部之后接有连接部（有时没有连接部），而后引向主部再现。这里的连接部具有一般连接部的共同特征。

主部再现，（即主部第一次再现），奏鸣回旋曲与奏鸣曲式的根本区别，在于呈示部的末尾是否出现主部再现，当我们辨别它是什么曲式时，首先应该看这一点。假如呈示部的末尾出现主部再现，那它一定是奏鸣回旋曲，否则那是奏鸣曲式。

呈示部末尾的主部再现，与其它曲式中的再现相近似，它可以是完全的再现，也可以在再现时加以变化。比如普罗科菲叶夫的"第四奏鸣曲"作品29的末乐章，呈示部中末尾的主部再现只再现主部的一部分，这种省略可以使整个曲式显得紧凑而精炼。有的再现时也可以用装饰变奏的手法，稍加适当的变化等等。总之在其它曲式中再现时可能出现的变化，在这里都可遇到，换句话说都可以用。

第三节　中间插部

在呈示部之后出现的并与呈示部构成显明对比的部分，即奏鸣曲回旋曲的第二部分，它恰好位于整个曲式的中部，这个部分叫做中间插部。

整个曲式的中部是插部，这是奏鸣回旋曲的一个特点，当我们分析作品的时候，它可以作为识别奏鸣回旋曲还是奏鸣曲式的一个标志。但是，这个标志不一定完全可靠，在某种程度上只能是作为一个参考。其原因主要是由于在奏鸣曲式中，有时也有用插部代替展开部的情形，（参看第九章第七节）。但在奏鸣回旋曲中，有时也有用展开部代替插部的情形。然而在这种情形下，奏鸣回旋曲则明显的表现出奏鸣曲式的特点。

现在先讲一讲中间插部的特征及其写作。

总的来说，奏鸣回旋曲具有三部曲式的轮廓，所以它的中间插部，很像是复三部曲式中的三声中部，但在奏鸣回旋曲中，中间插部不论在音乐性质上以及规模大小上，都不如复三部曲式中的三声中部与两端部分的对比大，而且在奏鸣回旋曲中作为中间插部的速度不变，始终保持快板速度。这就决定了它要比复三部曲式中的对比度小。但就其本身来说，作为奏鸣回旋曲的中间插部与其两端部分的对比，要比呈示部中的主部和副部的对比大，这和回旋曲的特点相近似（参看第八章）。

作为奏鸣回旋曲的中间插部，它的结构规模一般比较短小。通过对许多作品的分析看，最常见的是单二或单三部曲

式写成，但有时也有乐段的情形。中间插部的最后往往会出现引向再现部的连接部。这种连接部可以是中间插部的自身发展，也可以是中间插部之外的新段落，比如贝多芬的“奏鸣曲”作品17的末乐章就是这方面的例子。

作为奏鸣回旋曲的中间插部的调性选择，应该选择下属方面的调性最为合适，这是由于中间插部所处的位置及功能作用所决定的。大家都知道，在呈示部中是主调和属调，那么作为整个曲式的中间插部，就必须避开呈示部的调性，所以，只有选择下属方向的调性最为适宜，这就使整个奏鸣回旋曲的调性布局形成这样一个公式，即：

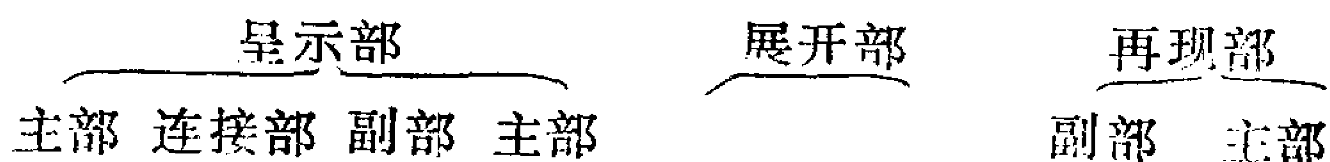
$$\begin{cases} \text{主部}\quad\text{副部}\quad\text{主部}\quad\text{中间插部}\quad\text{再现部} \\ T \to D \to T \longrightarrow S \longrightarrow T \end{cases}$$

的功能体系。至于在欧洲的大小调体系中，它们的调性关系常常表现为同主音大小调，或平行大小调的调性关系，但具体到我国的民族调式来说就不一定合适。

作为奏鸣回旋曲中间插部的出现，最典型最常见的情形是采取调性对置的方式，一般情况下没有连接过渡，但有时也有一点连接句，比如贝多芬的“奏鸣曲”，作品14之1的末乐章，就是这方面的例子。

在奏鸣回旋曲中最典的中部是插部，这是奏鸣回旋曲的特点之一，前面已经讲过了。但是，自十八世纪末至十九世纪初以来，由于奏鸣曲式的产生，而对回旋曲发生了巨大的影响。因而，使某些回旋曲的中部出现以展开部来代替中间插部的情形，比如斯克里亚宾的“钢琴协奏曲”作品20的末乐章，就是典型的例子。

另外，斯克里亚宾在他的“第三钢琴奏鸣曲”作品24的末乐章中，又为我们在作曲法上提供了另一种情形。如果说这个乐章是奏鸣曲式，可是它在呈示部中副部的末尾，在主调上又出现了主部再现，所以它还是典型的奏鸣回旋曲。这个乐章的中部是用主部主题加以展开的，所以又在再现部的开始省去了主部的再现，而直接从副部再现开始，最后再再现主部。这个再现部又好像是奏鸣曲式中的倒装再现。总之，上述的种种情况可以看出，斯克里亚宾的“第三钢琴奏鸣曲”末乐章仍是典型的奏鸣回旋曲。但是受奏鸣曲式的影响更甚，它更接近于奏鸣由式。其图示如下：



第四节　再现部及结尾

奏鸣回旋曲正象其它曲式一样，完全的再现部是按顺序原样重复呈示部的全部材料。其不同之处却在于它受奏鸣曲式的影响，而使回旋曲具有奏鸣曲式的再现原则。大家都知道。在奏鸣曲式的再现部中，其主要的原则之一，就是在呈示部中所形成的调性对比：（T—D），而在再现部中却统一到主调上来，即主调占绝对的优势。所以，奏鸣回旋曲的付部和奏鸣曲式一样，最常见最典型的现象，是将副部在主调上再现，为此而必须引起连接部的变化、（参看第九章第九节）。但是，也有例外的情形，比如贝多芬的“奏鸣曲”作品14之1的末乐章，副部没有在主调上再现，而是在下属调上再现的。这样使再现部形成：（T→S→T）的功能进行。

在奏鸣曲式的再现部开始，常常以主部主题的因素或片段加以发展、（参看柴科夫斯基“第六交响曲”第一乐章再现部。）而不是全部再现。这种动力化再现，在奏鸣回旋曲中比较少见，而常常将主部全部再现或减缩再现，有时还结合变奏的手法稍加装饰变化，一般主部作扩展的情形不多。然而，在贝多芬的作品中，常常发现他运用新的调性关系来加强再现部的动力化。比如贝多芬的“奏鸣曲”，作品2之2的未乐章，就是典型的例子。这个作品的主调是A大调，主部在第四次再现时出现两次较远关系的离调、（F大调和b小调）、这就大大的增加了再现的动力。有时可以遇到假再现。（参看贝多芬的“大提琴和钢琴奏鸣曲”，作品5之2的未乐章）。有时主部的“第四次，不完全出现，比如门德儿松“e小调小提琴协奏曲”的未乐章最后是一个大结尾代替了主部的第四次出现。而这个结尾是以副部的因素作为基础的。这是个特殊的例子。但更多的结尾是以主部的因素为基础，这种作法的目的也是为了促使再现更加富有动力化。

现在专门讲一讲奏鸣回旋曲的结尾。刚才已经讲过有的奏鸣回旋曲的最后，往往以主部因素为基础的大结尾来代替主部的第四次出现，这种结尾对于奏鸣回旋曲来说是必不可缺少的，因为它的主部没有第四次出现。但是，作为奏鸣回旋曲的最后，即使主部有第四次出现，也往往有结尾，这是奏鸣回旋曲中的典型现象。奏鸣回旋曲的结尾，最典型的特征是一开始就带有收束性的特性。一般像奏鸣曲式中那种带有展开性的结尾，在奏鸣回旋曲中很少见。在主题材料方面，它可以运用主部的因素或副部的因素或其它部分的因素

来写作，或者将呈示部的材料加以综合归纳。总之，使整个曲式获得圆满的结束。

第十一章 协奏曲

第一节 概 述

独奏乐器与管弦乐队（包括民族管弦乐队）二者之间，以相互平等的地位而联合演奏的大型乐曲，叫做协奏曲。协奏曲又具有竞争之意，即独奏与伴奏的相互竞争，所以通常又叫做竞奏曲。

协奏曲的概念与独奏曲的概念，其二者之间有着原则的区别，这在某些年青的作曲家中时常把它混为一谈，往往误认为凡以乐队的形式伴奏，或者曲式规模宏大的就是协奏曲，或者说由于某种原因所造成。总之在实践中确有这种现象存在。我看其主要的原因是由于对协奏曲和独奏曲这二者的概念还有点模糊不清。开始已经讲了，协奏曲的基本原则是建立在“独奏与伴奏相互平等的基础上”，也就是说在协奏曲中，既要发挥独奏乐器的表现作用，又要充分发挥乐队的表现作用，二者之间是不可分割的统一体。但在独奏

曲中却完全不是这样，它几乎永远是以独奏乐器为主，而伴奏则主要起陪衬作用。这是协奏曲和独奏曲的主要区别。在这种情况下，不管采取什么样的形式伴奏或规模搞多大，只能是称为独奏曲，而不能叫做协奏曲，那种随随便便的叫法总之是不妥当的。

协奏曲最初起源于十七世纪初，当时为加强音量的对比，开始时独奏乐器不只是一个而是一群。演奏时由一群乐器（最初从小提琴开始）再有一个乐队协奏，于是产生了协奏曲的形式。当时虽然演奏水平较低，但颇为盛行，这种形式叫做大协奏曲。例如：柯莱里的“圣诞大协奏曲”、维瓦尔梯的“四季”大协奏曲、巴赫的“布兰登堡大协奏曲”、亨德儿的“十二首大协奏曲”等等，在当时来说都是比较流行的。到了十八世纪中叶以来，莫扎特和贝多芬时期，由于作曲技巧以及演奏技巧的发展，原有大协奏曲的形式已远远不能满足于演奏技巧的发挥，所以又产生了一个乐器独奏的协奏曲，例如莫扎特的“G大调第三小提琴协奏曲”、“D大调第四小提琴协奏曲”、“A大调第五小提琴协奏曲”；贝多芬的“D大调小提琴协奏曲”以及“第五钢琴协奏曲”等等。在这个时期的同时，巴赫等人对协奏曲的发展做出了贡献，从此开始出现了由两个独奏乐器以二重奏形式演奏，再有一个乐队为此协奏的新形式。这种形式叫做“双重协奏曲。例如“巴赫的”d小调小提琴双重协奏曲”、“C大调钢琴双重协奏曲”；还有布拉姆斯的“a小调小提琴与大提琴双重协奏曲”等等。这些都为今后的创作开辟了一条新路，成为我们今天学习的典范之作。

协奏曲是一种新型体裁形式，它属于套曲的范围。通常

典型的是由三个乐章构成的套曲曲式。其中中间部分与其两端部分形成显明的对比，从总的方面来说它具有三部曲式的轮廓，其结构布局如下：

第 一 乐 章

快 板

双重呈示部（奏鸣曲式的变体）

奏鸣曲式

主 调

第 二 乐 章

慢 板

三部曲式（复三或单三）

变 奏 曲

第 三 乐 章

急 板

回旋曲（或回旋奏鸣曲）

主 调

但是，也有例外的情形，比如说：拉罗的“西班牙交响曲”等人的协奏曲，就是由五个乐章构成的套曲，一般情况并不全演奏，在音乐会中则根据演奏家个人的兴趣，往往挑选其中几个乐章演奏。从我国建国以来所出现的作品来看，有一些比较好的协奏曲是由数个段落构成，其中段落的数目不固定有多有少。而每个段落又分别表现一个不同的侧面，这种结构正是由这些不同的侧面而共同表现一个完整的思想内容，故事情节则是这种结构的组织原则。（参看刘德海的琵琶协奏曲“草原小姐妹”等）。每个段落在曲式结构上较比自由，无一定的规律、多半根据内容的需要而自由运用。

通过许多作品的分析看，“三部曲式”、“变奏曲式”、“自由回旋曲式”用的比较多，也比较适宜。还有一种是独乐章协奏曲，这种独乐章协奏曲又叫小协奏曲，其曲式的运用较比自由，象奏鸣曲式，回旋曲式，回旋奏鸣曲式、三部曲式、变奏曲式、多段体等，都适合作独乐章协奏曲的曲式，比如大家都熟悉的“梁祝小提琴协奏曲，就是我国有名的独乐章协奏曲，曲式是自由奏鸣曲式。

第二节 协奏曲第一乐章

协奏曲第一乐章，最早从古典作曲家莫扎特起都是奏鸣曲式。但是，由于它在这种新的体裁的影响下、而使这种奏鸣曲式具有某种特殊性，即“双重呈示部”就是它的主要特征。比如莫扎特、贝多芬以及浪漫主义早期的一些协奏曲的第一乐章，都是这种类型的奏鸣曲式写成的。后来从门德儿松起，在它的“e小调小提琴协奏曲”的第一乐章中，第一个取消了双重呈示部，从此双重呈示部很少被人采用。从许多作品中分析看，在以后的协奏曲中，主要是采用独奏与乐队以二重奏形式交替演奏来代替以前的双重呈示部，这就使协奏曲第一乐章的曲式和一般的奏鸣曲式完全接近了，但有它自己的特点。首之，协奏曲第一乐章的曲式有上述两种情形，下面分别讲一讲。

（一）双重呈示部，作为奏鸣曲式的呈示部，首先用乐队预先奏一次，而后再由独奏乐器重复奏出，这样就使呈示部先后陈述两次。在曲式中这种陈述主题的形式叫做双重呈示部。

在双重呈示部中，两个先后陈述的呈示部，不论在内容上还是在结构上往往是不一样的。从许多协奏曲中分析看，在乐队演奏的第一个呈示部中，不论是从它的调性布局上，还是结构上看很像是再现部。因为，整个第一呈示部包含副部，结束部在内都在主调上进行，并最后结束在主调上。这就使第一呈示部明显的表现出再现部的特征。

例143

Allegro 第一呈示部 主部 —— 莫扎特"D大调第四小提琴协奏曲"

f p

D大调

f p

p

cresc. f

p

付部 ——

p

f p

主 D大调



双重呈示部中第二个呈示部是奏鸣曲式的正常呈示部，通常包括主部、连接部、副部以及结束部的全部结构。但第二

一呈示部就不一定完全是这样，它可以包括正常呈示部的各个部分的结构。比如莫扎特"G大调第三小提琴协奏曲"第一乐章中第一个呈示部虽说有些变化，但基本上包括了正常呈示部的各个部分。但在许多情况下，第二个呈示部中的某个部分或某些部分，在第一呈示部中变化奏出，比如：莫扎特"D大调第四小提琴协奏曲"就是这样，第二个呈示部中的主部，在第一呈示部中变化奏出（没全部奏出）而连接部在第一个呈示部中，却是第一呈示部主部的自身发展，并取代于第二个呈示部中的连接部。在另一种情况下第二个呈示部的主题，往往不在第一个呈示部中预先奏出，这就使第二个呈示部有时从新主题开始，（参看贝多芬"C大调钢琴协奏曲"）。还有一种情况，比如在莫扎特的"A大调第五小提琴协奏曲"第一乐章中，第二个呈示部的主部没有在第一个呈示部中出现，而是主部的伴奏部分作为第一个呈示部的开始。当在第二个呈示部小提琴奏出的时候，虽然伴奏部分在前面已重复过，但给人的感觉却是非常之新鲜。

二、普通呈示部，在门德儿松以后，作曲家们很少有人采用双重呈示部写作。因而，使协奏曲的第一乐章的呈示部，基本接近于一般普通奏鸣曲式中的呈示部。但是，作为协奏曲这种体裁形式来说，与一般其它体裁的写法还是不一样的，其主要区别在于它采用独特的二重奏手法写作，即独奏与乐队的交替出现，形成一种竞争的局面。这种手法是协奏曲中所独有的表现手法，它是音乐发展的一个重要动力之一。如：

例144

门德儿松“e小调小提琴协奏曲”第一乐章

呈示部主部

Allegro.

p

Allegro.

p

cresc

cresc.

sf

sf

p



通过对许多协奏曲的分析看，独奏与乐队交替演奏的情形有如下两种：

1、主题首先由乐队陈述，独奏或者作为伴奏；随后独奏乐器再次重复，而乐队作为伴奏。比如柴科夫斯基“♭b小调钢琴协奏曲”第二乐章，开始主题先由乐队陈述（长笛奏旋律），而后再由独奏钢琴演奏。如：

例145

柴科夫斯基“^{b}B小调钢琴协奏曲”第二乐章

2、相反，主题先由独奏乐器陈述、乐队伴奏；随后乐队再次重复奏出。比如门德儿松“e小调小提琴协奏曲”第一乐章就是这种情形，开始独奏小提琴在乐队仅有三拍的音型背景上奏出主题，主部陈述完之后，由乐队再次陈述一次，它像是总结式的。这种主部主题的两次陈述构成鲜明的

对比，并具有很大的动力。（参看例144）。

究竟主题先由乐队陈述，还是先由独奏乐器陈述，关于这一点无一定规律，通过大量的作品分析看，什么样的情形都有，主要看作曲家的习惯及作品的需要而定。总之，协奏曲中这种独特的二重奏陈述形式，将独奏与乐队有机的结合在一起，使协奏曲的音乐发展的更加丰富多彩。

第三节　华彩乐段

在协奏曲中通常有充分发挥独奏技巧的部分，其中乐队停止而由独奏自由演奏，这个部分叫做华彩乐段（简称华彩）。

华彩乐段也是协奏曲所独有的一个特征，最初的协奏曲中没有固定的华彩乐段，而这个部分则由独奏家，根据协奏曲的主题即兴演奏，这样造成的结果是一个人演奏一个样，而且也不够协调统一，为了避免这个弊病，很快协奏曲中的华彩乐段，就由原来演奏家即兴演奏而改为由作曲家自己写，比如门德儿松“e小调小提琴协奏曲”，柴科斯基“D大调小提琴协奏曲”等协奏曲中的华彩乐段，就是由作曲家自己写的，它显得非常严整统一，这比即兴演奏要好的多。但是，有的协奏曲中没有华彩乐段。参看普罗柯菲也夫及门德儿松的“钢琴协奏曲”，拉罗“西班牙交响曲”第一乐章。

通过许多作品的分析看，华彩乐段在协奏曲的第一乐章中所处的位置大体有两种情形：

1、早期像莫扎特时代的作品中，华彩乐段多半处在第

一乐章的末尾，它可以在整个曲式终止之前，也可以在整个曲式终止之后的补充之中。这个位置的按排可以使独奏者，在乐曲即将结束的时候，再一次显示一下演奏家卓越的演奏技巧，给听众留下一个深刻的印象。比如莫扎特的第三、第四及第五小提琴协奏曲都是这种类型的典型例子。

2、后期许多作品中的华彩乐段，多半处在第一乐章中的再现部之前，展开部之后。这个位置的按排比第一种情形可以说是又进了一步。在这种情形下，华彩乐段实际上是展开部的继续，也就是说在曲式中当展开部发展到竭尽可能的时候、独奏家以他卓越的演奏技巧，从另一个角度又再一次的揭示和发展主题，这种强烈而显明的对比，在演奏中可以收到预想不到的良好效果。同时在发展的过程中，华彩乐段的本身又起到引向再现的作用，（参看门德儿松“e小调小提琴协奏曲”第一乐章华彩、柴科夫斯基“D大调小提琴协奏曲”第一乐章华彩）。总之，这种类型的例子很多，不胜枚举。

第二乐章和第三乐章中有时也有华彩乐段，（多半在中间部位），但与第一乐章相比较，却显得十分朴实、简单（参看莫扎特“G大调第三小提琴协奏曲”）。有时没有华彩乐段（参看门德儿松“e小调小提琴协奏曲”）第二乐章、第三乐章）。

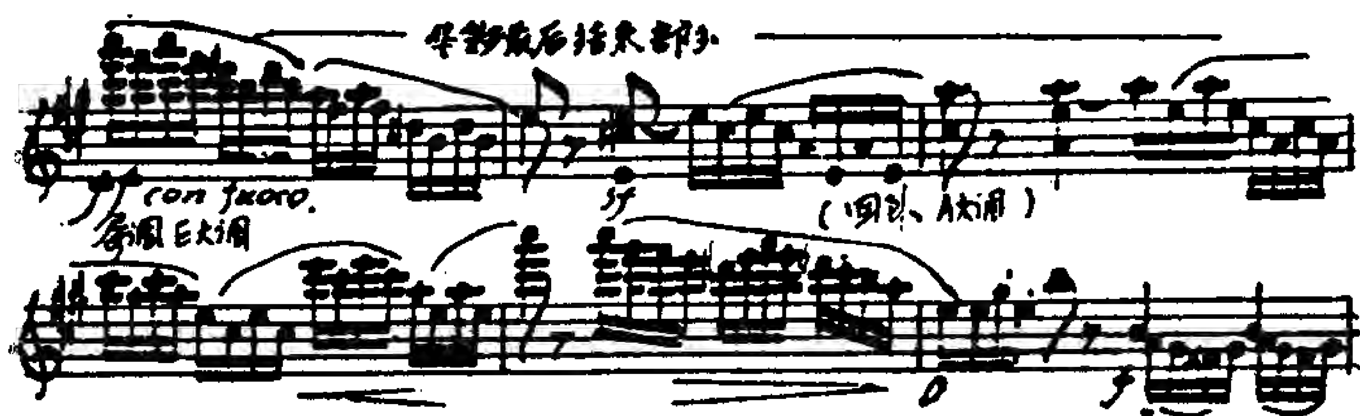
协奏曲第一乐章中的华彩乐段，在和声调性方面明显的表现出它的属功能特性，通过许多作品的分析看，华彩乐段的和声调性布局，最典型最常见的现象有两种情形：

1、从终止四六和弦开始，经过转调到属。比如莫扎特“A大调第五小提琴协奏曲”第一乐章华彩乐段，就是典型

的例子。如：

例146　莫扎特“A大调第五小提琴协奏曲”第一乐章

通过上例明显的可以看出，华彩的开始部分是在完全终止之后的补充终止之中，最后乐队停止在终止四六和弦上恰是华彩的正式开始。华彩的开始是A大调，而后进入下属调D大调……。现在我们再看一看华彩的最后结束。



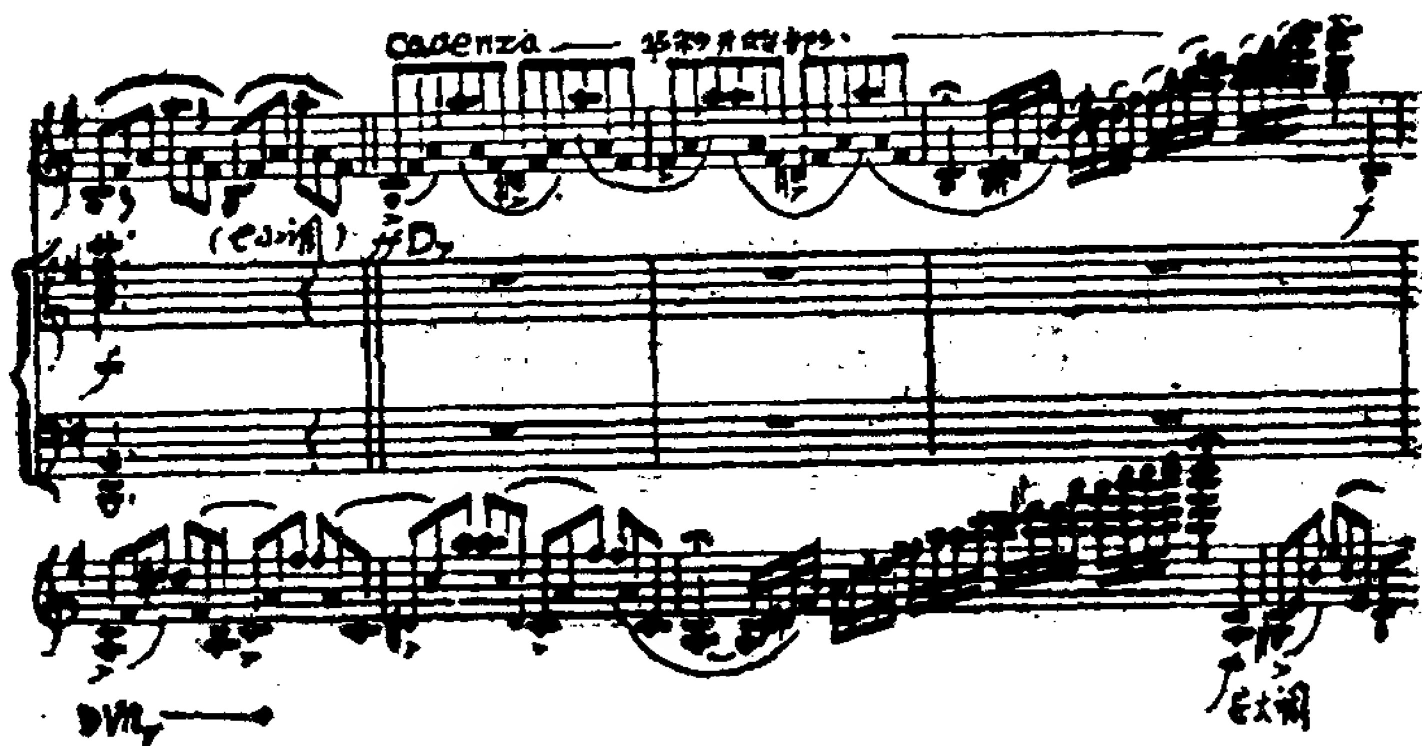


华彩的最后部分经过属调再回到主调上来，然后又经过属的准备引出乐队，结束全曲，这样一看整个华彩的调性布局形成为：$K_{\substack{6\\4}}$→S（各调）→D→T的功能体系。

2、从属或属七和弦开始，经过转调到主，比如门德儿松的“e小调小提琴协奏曲”就是典型的例子。如：

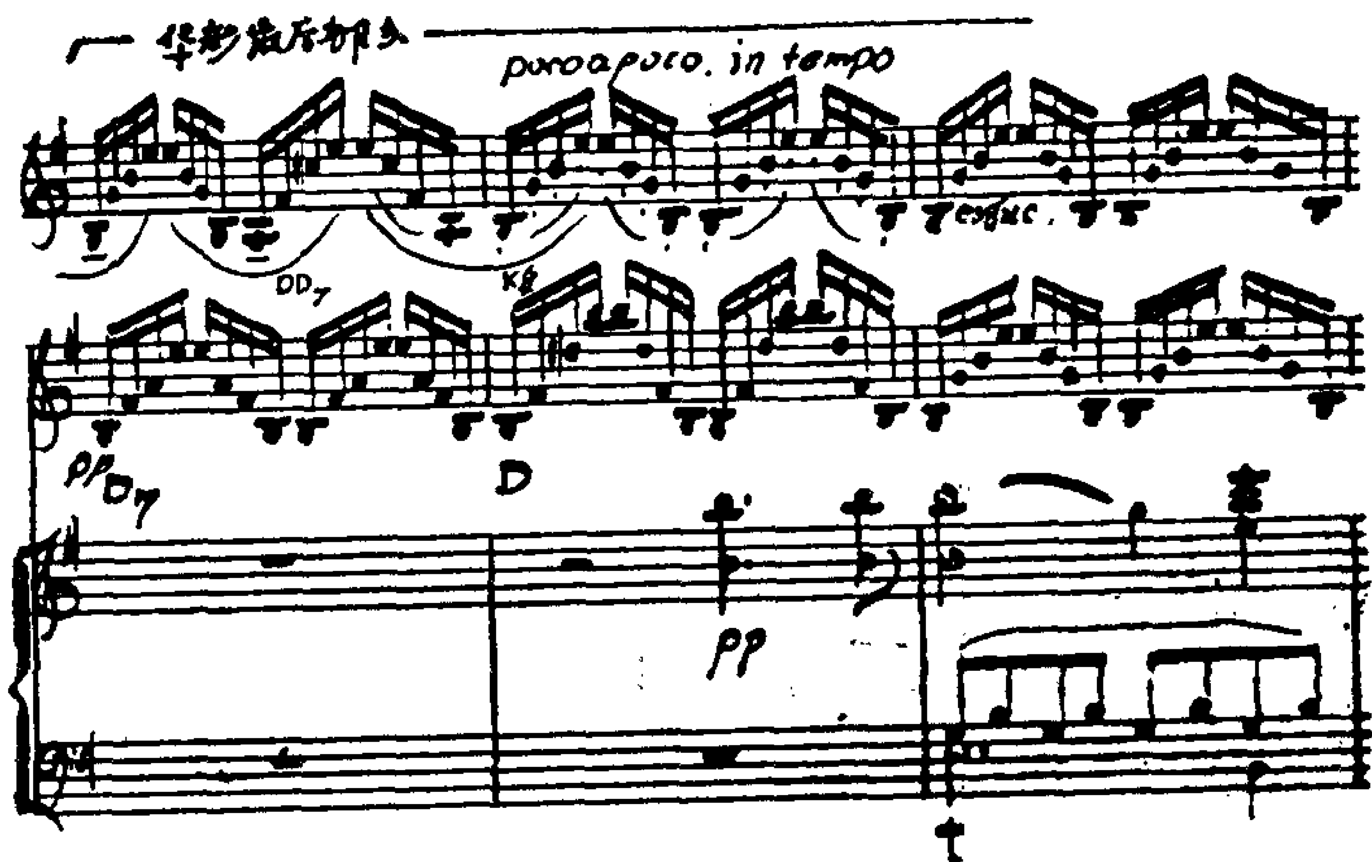
例147

门德儿松“e小调小提琴协奏曲”第一乐章



门德儿松“e小调小提琴协奏曲”第一乐章华彩与例146它完全不同，在例146莫扎特“A大调第五小提琴协奏曲”中整个华彩开始在乐曲的完全终止后的补充终止之中的主四六上，而这个协奏曲的华彩却开始在主调的大属七上，而后经过同主音大调E大调又进入下属小调a小调……等。

下面再来看一看这个华彩的最后部分。如：



门德儿松“e小调小提琴协奏曲”第一乐章华彩的最后部分，又回到主调上来，经过属和弦的准备引出再现。在再现中乐队重复主部主题，独奏作伴奏。

在某些个别情况下，华彩有时从下属和弦开始，经过转调到属，但不典型。（参看格里格的“a小调钢琴协奏曲）。

总上所述，作为协奏曲这种新的体裁形式，不同于其它任何一种体裁形式，它有它自已独特的地方，双重呈示部，独特的二重奏手法及华彩乐段乃是协奏曲的三个主要的特征。我建议大家，在课下应该多听一些各种形式的协奏曲，并仔细分析研究它，从中找出规律，借以帮助我们的创作。

第十二章　套　曲

第一节　概　述

通常由几个（至少两个以上、三个或者是四个）乐章，彼此之间按着一定的原则相结合而成的大型器乐曲，叫做套曲。

作为套曲中的每个乐章，在曲式上都具有一定的独立性，并表达出一定的构思内容。整个曲式是建筑在相互统一的条件下，而各个乐章之间又形成鲜明的对比，这是套曲结构的基本原则。

通过许多作品的分析来看，套曲可分为三种，一种是“组曲”，另一种是奏鸣套曲（简称奏鸣曲），第三种是新型标题交响套曲。在这三种基本类型中组曲的产生要比其它两种早，尤其是古老的组曲产生的更早。古组曲是套曲中最简单，也是一种最原始的曲式形式。当奏鸣套曲产生之后，这种古组曲很快就被奏鸣套曲所代替，以后很少被人采用。

但其中所反映出来的某些规律，在新型组曲及奏鸣套曲的写作方面，仍然具有积极的意义。所以，本章在重点讲解新型组曲，及奏鸣套曲的同时，有必要讲一讲古老的组曲即古组曲。

第二节 组 曲

作为组曲的套曲形式，通常是由几个各自独立并又相互统一的乐曲所构成的大型器乐曲，这种类型的套曲叫做组曲。

在组曲中音乐结构的基本原则，是以各个乐章之间的相互并置为基础，它可以有联系，但也可以没有联系，每一个乐章不论是曲式结构，还是内容结构，都是一个相对完整的东西，甚至有很多组曲中的某一个乐章或几个乐章，作为独立的乐曲在音乐会中拿来单独演奏，这是常见的现象。

由于历史时期的不同，组曲可分为古组曲和新型组曲两种基本类型。早在巴赫时期所产生的一种组曲，乃是套曲中的最初也是最简的形式，这种组曲叫古组曲。在当时来说这种组曲很盛行。到了十九世纪，由于作曲技巧的进一步发展以及其它曲式形式对组曲的影响，因而又产生了一种组曲叫做新型组曲。这种组曲往往与一定的标题性相联系在一起，较比具体的情节内容则是这种组曲的构思基础。然而，在另一种情形下却相反，它没有标题，但这并不意味着没有内容。有许多没有标题的乐曲其内容还是非常丰富的，只不过是没有写标题而已。

一、古组曲，巴赫时代的古老组曲通常称为古组曲。这

种组曲是以一组舞曲（完整的舞曲包括四个舞曲）为基础，连接而成的套曲曲式。它是套曲中最简单也是最原始的一种形式。当然，不是说把任何几个舞曲随随便便的拼凑在一起就行，它必须具备一定的规则，并按着一定的次序排列。当时所有的古组曲都是用同一调性写成的，但在速度上却形成鲜明的对比。图示如下：

1、阿列曼德舞曲，$\frac{4}{4}$中庸速度（源于德国）

2、库兰特舞曲，$\frac{3}{4}$（3/2）快速（源于西班牙）

3、萨拉班德舞曲，$\frac{3}{4}$（3/2），慢速（源于西班牙）

4、吉格舞曲（$\frac{6}{8}$ $\frac{12}{8}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{9}{8}$快速（源于英国）

图示告诉我们，这四种舞曲是古组曲的基本结构。然而，在创作中却经常加以扩展，或在某种情况下引进其它的一些舞曲如“小步舞曲”，“加伏特舞曲”，“布列舞曲”、“帕斯比叶舞曲”等。有时还可以引进“帕萨卡里亚舞曲”，“恰空舞曲”。通过作品分析看，这些舞曲主要是在萨拉班德舞曲和吉格舞曲之间引进。在另一种情况下，有时在整个组曲之前引进前奏曲（参看巴赫的无伴奏“E大调第三组曲前奏曲”）。总之，变化甚多，但图示中的四种舞曲，乃是古组曲的基础。

构成古组曲中的舞曲，在曲式上大都是采用二部曲式写成的。但是，这种二部曲式与近代的二部曲式截然不同，主要的区别在于大小比例上。当时二部曲式，它的第二部分往往要比第一部分长一倍或者到两倍，并且内部的结构也比较复

杂。所以我们称这种二部曲式叫做古二部曲式。如：

巴赫无伴奏第五首"第三奏鸣曲 最快的快板"

第一部分

Allegro assai. ♩=96.

f C大调

p

mf

cresc.

cresc. poco

dim.

第二部分

D

(开始G调)

cresc.

p

cresc. poco. a. poco.

p

p

cresc.

mf

f

cresc.

dim.

f



现在特举巴赫六首无伴奏中第四首"d小调第二组曲"为例分析一下，因为这首组曲具有某种代表性。在整个第二组曲中，它包括正常的组曲结构，即"阿列曼德舞曲""库兰特舞曲"，萨拉班德舞曲"、"吉格舞曲"四种舞曲构成。所不同的地方是在吉格舞曲之后，又引进了一个规模庞大的恰空舞，实际上它在整个组曲中起终曲的作用。前四种舞曲都是采用古二部曲式写成的，唯独最后一个"恰空舞"不是古二部曲式，而是固定低音变奏曲。"恰空舞"最初是西班牙的一种舞曲，热情而奔放。十七世纪传到欧洲而后演变为器乐曲。巴赫运用这种舞曲作为整个组曲的最后一个，扩大了组曲的结构。

通过分析来看，巴赫的"d小调第二组曲"明显地表现出以几个特点：

1、在曲式结构上各个舞曲大都是古二部曲式，它没有明显地段落划分，音乐是在不停的运动和发展着，中间只停顿一次（属上），由此而分成两大部分，它的第一部分停在属音或属和弦上，第二部分则停在主音或主和弦上。

2、巴赫组曲整个受复调音乐风格的影响很大，在写法上几呼全部舞曲都是采用复调手法写成的。即使单旋律曲调

或和弦式的进行也是如此，表面看来好像是主调音乐，但是，从它的进行特点上来说，也是基于复调的原则写成的。总之，整个组曲的写法，是以创意风格的复调音乐为其特征，音乐总是在不停的运动发展，几呼巴哈所有的组曲都是如此。

3、作为古组曲统一的因素则用统一的调性来实现，这是古组曲在调性布局上的一个特征，但在这首“d小调第二组曲”中的最后一个”恰空舞”中，却出现了同名大调D大调，它给人一个非常明朗而舒展的印像。这种同主音大小调的交替，给音乐内容的体现起了很大的作用。在其它的组曲中也有类似的情形。

（二）新型组曲，十九世纪以后，由于作曲技巧的进一步发展，在组曲的写法上，已经摆脱了巴赫时代，完全以舞曲为基础的古老的组曲结构，而出现一种新型的组曲，这种组曲叫做新型组曲。

新型组曲与古组曲是截然不同的，在结构上较比自由，虽然在组曲的内部也包含有舞曲的乐章，但它绝不像古组曲那样完全以舞曲作为组曲的基础，这就使新型组曲在内容表达上有了广阔的余地。通过许多作品的分析来看，故然有某些新型组曲没有标题性，（参看马可的“陕北组曲”），但在更多的情形下，却是与标题性相联系，这种组曲的各个乐章，往往是与某种具体的内容、具体的情节或是具体的画面，并通过具体的标题而联合起来共同表达一个完整的构思，其中每一个乐章又是一个独立的乐曲，它很像是一个局部的画面，从外表上来看，各个乐章的曲式规模比较小，数目也很多，究竟有多少则根据内容的需要而定。在调性布局

上，作为新型组曲已打破了原古组曲中单一调性的局面，只是开始的乐章和末乐章保持调性的一致性，而中间的乐章（不管是几个）在调性选择上却是非常自由的，而且各个乐章的主题，在速度上又形成鲜明的对比。因此，使新型组曲与古组曲相比较显得更加丰富多彩。

新型组曲的类型是很多的，不过归纳起来有如下几种：

1、交响组曲，组曲受奏鸣套曲形式的影响，而使构成组曲中的各个乐章，不论是从标题上还是从主题内容上，都保持紧密的联系，这就使整个组曲象奏鸣曲或交响曲那样，具有贯穿统一的原则，但它又不是奏鸣套曲，因为，它的各个乐章之间仍然是建立在组曲的发展原则上。每一个乐章又都是一个完整的构思，并与前面的乐章形成对比并置，所以不能称之为交响曲（参看里姆斯基的“舍赫拉查达交响组曲”、“白毛女交响组曲”）。

2、民间主题（民歌、民间舞曲）组曲。这种组曲是民歌或民间舞曲根据一定的构思组合而成，它的各部分是建立在并置对比的基础上。组曲中的每一个部分大都是采用三部曲式、二部曲式或是变奏曲式写成。（参看马可的“陕北组曲”）。有的是用革命歌曲，或是用舞剧的片段组合而成。总之，这种手法较比简单，它要比奏鸣套曲容易的多，也容易被人接受。这对发展我国民族交响乐来说，是非常好的，应该引起足够的注意。马可同志在“陕北组曲”的后记中根据他的切身体会写下的一段话就很说明问题，原话是这样的：“当时的情况是我们刚刚解放了大城市，掌握了大型的管弦乐队，但却苦于没有能表现中国人民的生活并富有民族风格的管弦乐曲供大家练习并演奏。在同志们的督促之下，我忙

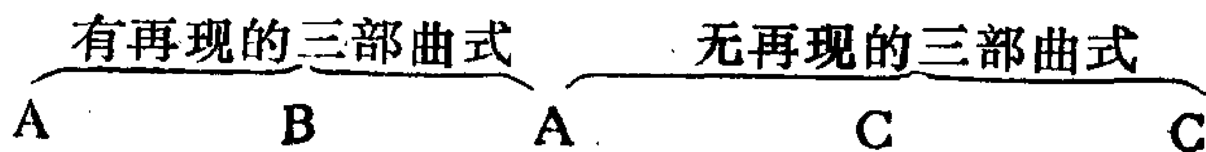
里偷闲，每天挤一点时间经过一个月陆续地把这个东西写成。这是一个非常不成熟的作品，但是由于我们自己创作的管弦乐曲太少了，而全国解放以来大型的管弦乐队又日益增多，所以两年来这个不成熟的作品先后经东北鲁艺音工团、中央音乐学院音工团、中央戏剧学院管弦乐团、北京艺术剧院管弦乐团、华北军区文工团管弦乐队、上海电影制片厂管弦乐队……等在全国各地演出，而且还有很多部队的和地方的管弦乐队不断的向我索取乐谱准备练习”。当然，经过三十年后今天的中国，要比那个时候好的多，但真正为人民群众所喜闻乐见的民族化的交响乐为数还是不太多，这就要求作曲家们必须进一步的努力。大家必须清楚的知道这一点：大量的掌握民间素材不仅仅只是限于改编，而是广泛的运用组曲的原则，创作出大量的为人民群众所喜闻乐见的大型管弦乐曲。

3、标题组曲，前面已经讲过了，作为组曲的各个乐章，往往与具体的内容具体的情节或是具体的画面，并通过具体的标题而联合起来共同表达一个完整的构思。其中每一个乐章都是一个独立完整的乐曲，它们之间的关系，在组曲里主要是建立在对比并置的基础上，而且调性布局也是非常自由的，无一定的规律。比如在格里格的“培尔·金特”第一组曲中，开始是E大调、最后一个是b小调，在这里主要是强调调性色彩的对比。整个的调性布局是：E大调——→b小调——→a小调——→b小调。这种组曲在取材方面，往往是把一些歌剧、舞剧或是电影配乐中的某些适合器乐演奏的段落加以对比并置，由此而组成组曲。比如格里格的“培尔·金特”组曲（包括第一和第二两个组曲），就是从易卜生的

戏剧配乐中选出来的生动地片段组成有名的第一组曲和第二组曲。又如柴科夫斯基的“胡桃夹子组曲”，是从巴蕾舞剧“胡桃夹子”中选出来的片段组成的组曲等等。现在我们来分析一下“培尔·金特”第一组曲。

“培尔·金特”第一组曲，是格里格从易卜生的戏剧配乐中选出来的几个生动的片段组成的组曲。全曲共分四个乐章，第一乐章是“朝景”，原是诗剧第四幕中，当培尔·金特流浪到非洲时，描写自然风光的音乐。整个乐章是采用牧歌的体裁和单主题三部曲式结构写成，它是一部描写黎明景象的风景画。在这里格里格运用调性色彩及和声色彩的变换，（E、升G、B、E、升G、F、D、F、E），还有配器等手段，描绘出大自然黎明时的景象，当听的时候和声色彩的变换，给人一个好象太阳刚刚升起，天逐渐明亮的印象。在开始的主题中还可以听出牧童的笛声，在这个乐章的最后还可以听出鸟鸣之声。总之，这个乐章把大自然的景象多方面的描绘出来，真正的达到了视觉与听觉上的一致性，在这一点上和声色彩的运用起到了重要的作用。

第二乐章“奥塞之死”，这一乐章原是诗剧第三幕奥塞的茅屋一景的开幕之前的配乐。如果说第一乐章具有牧歌的性质，并带有田园风味，而这一乐章却具有进行曲的性格，它是一首挽歌。这种悲哀而沉重的心情与第一乐章形成鲜明的对比。在曲式结构上，这个乐章可以看作是五部双三部曲式。其图示如下：



从图示中看，总的是一个五部结构，但明显的分为两个

三部曲式。第一个是带有再现的三部曲式即ABA，第二个可以看作是一个无再现的三部曲式，即ACC，二者 重 合 在一起，所以说它是一个五部双三部曲式结构较比确切一些。在格里格的许多作品中可以看出，他很喜欢用这种五部的结构形式，这可以说是格里格的一个特点。

第三乐章“啊尼特拉舞曲，这一乐章原是诗剧第四幕的配乐，它是一首东方风味的舞曲，演奏的很轻并具有幻想的性质，其结构为单主题三部曲式：这个乐章的按排具有巴赫组曲的特点。

第四乐章“在山魔的宫中”，这一乐章原是诗剧山魔的宫堡一景的配乐。它具有幻想的性质，同时也具有舞蹈的性格，整个乐章是建筑在同一主题的增长和固定反复 的 手 法上。全曲中没有调性的变化，力度变化是这一乐章音乐发展的主要原则。整个乐章具有舞蹈的性格，但又具有某种特殊性，这个舞蹈是采用沉重的进行曲节奏写成，借以描绘“这个山中之魔严肃的游行行列”。整个第四乐章的主题曲调一直保持不变，只在末尾处有了一些变化，最后有一个结尾使全曲园满的结束。

现在再来讲一讲新型组曲中的另一种类型。这种组曲不同于上面刚讲的一种，它不是把一些歌剧、舞剧或是电影配乐中的某些适合器乐演奏的段落加以对比并置，而是运用组曲的形式来反映一个较大的内容或场面，这种题材如果是用一首乐曲把它全面地反映出来却是难以胜任。在这种情形下，这种新型组曲就可以发挥它的威力。组曲中的第一首乐曲，作为开始它往往是概括性的，而最后一首往往又是具有总结性的，实际上是组曲的终曲，而中间的各个乐曲（数目不定，

究竟几个则根据需要而定）则是反映某一个事件或场面的各个侧面。其中每一个乐曲又都是一首独立的乐曲，它们之间的关系主要是以对比并置为基础，（参看蒋祖馨的“庙会组曲”）。还有一种情形是带有情节性的，这种组曲很像是文学中的章回小说，它有一个统一的线索，作为组曲中的各个乐曲，又像是章回小说中的各个章节，每一个章节是在一个统一线索下而各自又是一个独立的乐曲。这种组曲的原则正是在一个统一的线索下，而由许多个独立的乐曲所组成，共同表达一个完整的内容。这种组曲与上面刚讲的那一种有些不同，它的安排要受一定的情节内容的约束，它必须是按着情节的发展线索来布局。当然也有对比，但这种对比却是建立在一个统一线索的基础之上。比如张栋的“五指山组曲”就是典型的例子，它是以黎族人民的生活为题材的钢琴组曲。整个组曲的布局如下：

1、“静静的五指山”安静的慢板并逐渐活跃，升F调（升F宫调式）。

2、“黎舞”活泼的快板，降D调（降E商调式）。

3、“苦难”激怒的广板，C调（D商调式）。

4、“盼望”倾诉而期待地（D羽调式）。

5、“解放”庄严地、不太快，G调（D征调式）。

6、“狂欢”粗犷而热情的快板，C调（G征调式）。

最后这一首乐曲具有终曲的性质。整个组曲是以黎族民歌、民间舞曲为素材而写成的，风格非常统一。

第三节　奏鸣套曲

在多乐章（至少两个以上）构成的套曲中，其中至少有一个乐章（典型的是套曲的第一乐章）是用奏鸣曲式写成的。这种套曲叫做奏鸣套曲。

奏鸣套曲是以交响性的发展原则为基础的大型器乐曲式。这种套曲和文学中的长篇小说有点近似，其各个乐章之间的关系，可以说完全不像在组曲中那样具有较强的独立性，甚至有某些套曲总的是一气呵成的、中间不停顿（参看门德儿松的“e小调小提琴协奏曲”）。总之，贯穿统一则是奏鸣套曲的重要特征之一。假如移动各个乐章之间的顺序，便有可能产生情节上的混乱，甚至歪曲了整个作品的构思。当我们欣赏这种奏鸣套曲时，只有将它从头到尾听完才能全部了解整个作品的内容。

用独奏乐器演奏的奏鸣套曲叫做奏鸣曲。比如贝多芬的“第五钢琴奏鸣曲”、亨德儿的“D大调第四小提琴奏鸣曲”等。

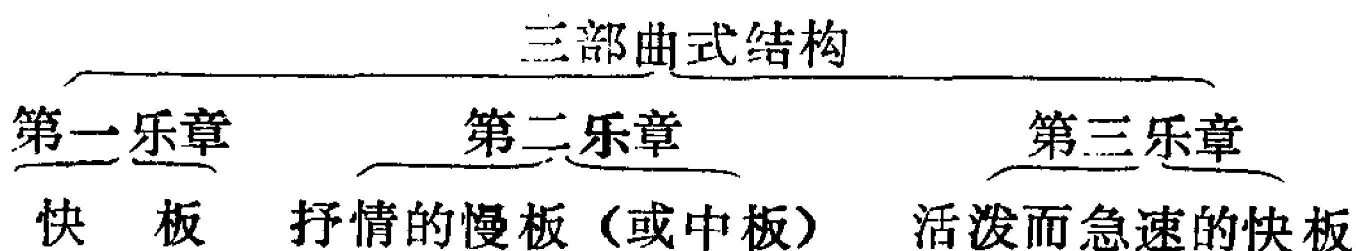
用管弦乐队演奏的奏鸣套曲叫做交响曲。如贝多芬的“第五交响曲”、柴科夫斯基的“第六交响曲”等。

用某几个乐器（包括三个以上）联合演奏的奏鸣套曲，叫做重奏曲。如莫扎特“G大调弦乐四重奏”、柴科夫斯基的“钢琴五重奏”等。

在奏鸣套曲中最常见最典型的现象，通常是由三个乐章构成，这是套曲结构的基础。但也有两个乐章或四个乐章构成的套曲。尤其是在贝多芬以后，由四个乐章构成的套曲很

常见，这种套曲实际上仍是以三个乐章为基础加以扩展而成，下面分别讲一讲。

（一）结构为三个乐章的奏鸣套曲，在奏鸣套曲中最典型最常见的现象，通常由三个乐章构成。它的第一乐章往往是快板、第二乐章通常是抒情而富有歌唱性的慢板或是中板，它的第三乐章通常是较活泼而急速的快板，其图示如下：



快　板　抒情的慢板（或中板）　活泼而急速的快板

从图示中看，作为三个乐章构成的奏鸣套曲，明显地表现出三部曲式结构的特征。这在总的曲式领域中，可以把它看作是三部曲式结构的进一步扩大化和复杂化。作为中间部分即第二乐章，无论是速度，还是它的音乐性质，都与第一乐章和第三乐章形成鲜明的对比。这在总体上使奏鸣套曲中三个乐章之间的关系构成三部性的关系，所以说它是三部曲式的进一步发展。其不同之处，在于第一乐章和第三乐章的内容不同，但在三部曲式中，第三部分却是第一部分的完全再现或者是变化再现。总之内容是相同的。这是奏鸣套曲与三部曲式的唯一区别。

作为奏鸣套曲中各个乐章，在曲式运用上是较比自由的。但从大量的作品中分析看，可以得出这样的一个结论，即相邻两个乐章不同用一种曲式写成。比如第一乐章用奏鸣曲式，而第二乐章一般不再用奏鸣曲式，则用三部曲式或其它曲式写成。假如第一乐章用主题变奏曲式写成，同样第二乐章也不再用主题变奏曲式等等。总之，两个相邻的乐章不

同用一种曲式这是普遍的现象。然而，在另一形种情下，有某些奏鸣套曲比如贝多芬的“钢琴奏鸣曲、作品10之1，作品31之2，还有莫扎特的“第六钢琴奏鸣曲”却例外，在这些作品中的三个乐章几乎都是运用奏鸣曲式写成的。但在这种情形下，其中的慢板乐章一般是没有展开部。仅管在这种奏鸣套曲中，相邻的两个乐章都是奏鸣曲式，但它们之间的区别仍然很大，对比明显。

通过许多作品的分析看，在奏鸣套曲中各个乐章所采用的曲式，最典型最常见的有如下几种情形：

第一乐章：奏鸣曲式　在莫扎特的全部钢琴奏鸣曲中，除个别几首例外，几乎全部奏鸣曲的第一乐章都是运用奏鸣曲式写成的。这表明了第一乐章采用奏鸣曲式写成是典型的现象。

主题变奏曲，参看莫扎特）A大调钢琴奏鸣曲“作品331，第一乐章。

第二乐章：三部曲式　参看柴科夫斯基“降b小调钢琴协奏曲”第二乐章“第六交响曲”及“D大调小提琴协奏曲”第二乐章。

主题变奏　参看贝多芬的钢琴奏鸣曲”作品57，第二乐章。

没有展开部的奏鸣曲式，参看贝多芬的“钢琴奏鸣曲”作品10之1，及作品10之10。

第三乐章　回旋奏鸣曲，参看门德儿松的“e小调小提琴协奏曲”第三乐章。

回旋曲式　参看莫扎特“A大调钢琴奏鸣曲第三乐章

奏鸣曲式　参看莫扎的“第六钢琴奏鸣曲“第三乐章。贝多芬的“钢琴奏鸣曲”作品10之1，第三乐章。

作为奏鸣套曲中的各个乐章，在调性布局方面主要指的是中间乐章，因为第一乐章和第三乐章的调性除个别的情形外，几乎永远是一致的。另外还有时有这种情形，当第一乐章是小调时，第三乐章可能用第一乐章的同主音大调。比如门德儿松“e小调小提琴协奏曲”就是典型的例子，它的第一乐章是e小调，第三乐章是E大调。除外其它的情形很少见。如果有的话也不典型。

中间乐章及第二乐章的调性选择，总的说来是非常自由的，但也有它的规律性，从许多作品中分析来看，作为中间乐章的调性选择有如下几种情形：

1、属调，参看莫扎特的“第十五钢琴奏鸣曲。

2、Ⅳ级上的大调，参看莫扎特的“第二钢琴奏鸣曲”。

3、当第一乐章是小调时，中间乐章往往选择Ⅵ级上的大调，参看门德儿松“e小调小提琴协奏曲。

4、同主音小调，参看贝多芬的“小提琴钢琴奏鸣曲”。等等。总之，调性选择的基本原则，仍然从调性功能出发，较远调性关系的选择，在实际作品中虽有但很少见。

现在特地举门德儿松“e小调小提琴协奏曲”为例分析一下。因为这部作品不仅仅是一首世界著名的古典乐曲之一，而且它在协奏曲的发展过程中起了重要的作用。门德儿

松在协奏曲的写作中作出了突出的贡献，其贡献在于他第一次取消了双重呈示部，使协奏曲第一乐章的曲式完全接近于普通的奏鸣曲式。但是，作为协奏曲这种体裁形式来说，与一般其它体裁的写法还是不一样的，其主要的区别在于它采用独特的二重奏手法写作，即独奏与乐队交替的演奏形成一种竞争的局面，这种手法是协奏曲中所独有的特征。刚才已经讲过，这部作品是世界著名的古典乐曲之一，深受听众的喜爱。在协奏曲中可以这样讲，它和贝多芬、勃拉姆斯以及柴科夫斯基的小提琴协奏曲相媲美，它的旋律新颖别致，配器精巧，色彩华丽，独奏小提琴和乐队相互配合混然一体，音乐显得十分简结，紧凑、明快而富有诗意，非常感人。

门德儿松“e小调小提琴协奏曲”共分三个乐章，但中间不停顿，三个乐章一气呵成。

第一乐章是热情的快板，奏鸣曲式，音乐明快而富有诗意，旋律曲调十分生动感人，调性为e小调。

第二乐章，是抒情的中板，三部曲式，旋律宽广而深情，调性为C大调，整个音乐给人一舒展的印像，它与第一乐章形成鲜明的对比。

第三乐章，是急速的小快板，奏鸣回旋曲式，调性为E大调。整个乐章充满了热烈而欢腾的气氛，它好像是一副五彩宾纷的图画，使我们仿佛看到了人们在节日里载歌载舞的热烈情景。总之，这个乐章具有舞曲的性格，这种按排显然是受古组曲的影响，因而使它明显的表现出古组曲的特点。

整个协奏曲的图示如下：

第一乐章	第二乐章	第三乐章
热情的快板	抒情的中板	急速的快板
奏鸣曲式	三部曲式	奏鸣回旋曲式
e小调	C大调	E大调

第四节 四个乐章构成的奏鸣套曲

由四个乐章构成的奏鸣套曲，在贝多芬的作品中已经产生了。之后，这种套曲正象三个乐章的套曲一样，被作曲家们广泛的采用，并成为典型的现象。

四个乐章构成的套曲是建立在三个乐章的套曲基础上。它好像是典型的三个乐章套曲的进一步扩展。换一句话说，也就是在典型的三个乐章中又加进了一个中间乐章而成。大家都知道：典型的三个乐章套曲的图示是：快——慢——快。那么另一个中间乐章加在哪里呢？通过许多作品的分析看，有两种情形：一种是加在慢板乐章之前，另一种是加在慢板乐章之后。究竟是在慢板乐章之前还是之后，关键在于第一乐章，如果第一乐章速度很快，音乐性质也非常热烈，那么之后紧接慢板乐章最好。所以在这种情形下，在慢板乐章之后加入一个中庸快板或快板的乐章比较合适，即形成：快——慢——中庸或快——快的套曲结构。反之则在慢板乐章之前加入一个中庸快或快板乐章，这样即形成：快——中庸或快——慢——快的套曲结构。

由于各个历史时期的不同，加在慢板乐章之前或者之后的中庸快板，或快板乐章的音乐性质也有些不同，在早期四

个乐章的奏鸣套曲中，比如在海顿，莫扎特以及贝多芬的一部分作品中，加入的中庸快板或快板乐章，多半具有小步舞曲的特点，但到贝多芬的成熟时期以及浪漫主义的作品中却很少见这种情形，而这个乐章的性质典型的是谐谑曲乐章（参看贝多芬的“第三交响曲”和“第五交响曲”）。

现在特地以贝多芬的“第五交响曲”为例加以分析，因为这部作品不论是思想性还是艺术性，都具有很高的价值，它是贝多芬的九部交响曲中具有代表性的作品之一。

“第五交响曲”是由四个乐章构成的套曲，只因作者曾说过，乐曲开始的动机是“命运的敲门声”，所以命运交响曲这个名称就由此而来。实际上这部作品，并没有明确的文字标题，但就其内容来说是斗争性的。它是一部壮丽的英雄性的史诗，全曲通过两个对立形像之间的矛盾冲突，深刻的刻划了黑暗与光明的斗争，并终将取得胜利赢得了欢乐。这和柴科夫斯的悲观主义思想，可以说是完全不同的。贝多芬他是一个革命者，在他致韦格勒的信中说，“我的艺术应当是为穷苦人带来了好处”。这句话充分地表明了他的创作道路。从这部作品中也充分地体现了这一创作思想是积极的富有革命性的。命运的主题贯穿着整个交响曲，当我们分析它时绝不能像分析组曲那样。因为在组曲中，每一个乐章都是一个独立的内容，而在这部交响曲中，各个乐章都是在一个统一线索之下发展而彼此之间又保持着内在的有机联系。下面分乐章依此加一分析：

第一乐章是奏鸣曲式，明亮的快板，C小调。乐曲一开始用弦乐的低音区，以ff的力度强有力的奏出主导动机。



这个主导动机称为“命运的敲门声。由此揭开了斗争的序幕。整个乐章的音调都是建筑在这个主导动机的基础上发展起来的。

主　部　（1——21小节）是英雄性的主题陈述，这个主部是非常紧张而坚定有力的，并具有战斗的性格，它真正的揭示了人的斗争形像，以及在斗争中所表现出来的英雄气概。整个主部是由（1—2小节）开始的主导动机发展而成，材料很经济节省，它属于中间类型乐段、结构为开放性的非常富有动力，调性为c小调，（参看例31贝多芬第五交响曲主部）。

连接部　（22——62小节）是用主部的主导动机按着主部的发展构成的。它在下属上开始（从和声的角度来看这是积极的开始）而后经过属、主、属最后进行到$t_R VI$（阻碍终止）。这儿减七和弦的运用增强了连接部的紧张度。整个连接部不论是结构还是音乐的情绪，它很象是主部的进一步扩展和补充，使英雄性的主题陈述更加充分，加深了印像。连接部最后的休止符运用的很好，(57小节处)很巧妙，这种有声休止，好像是主部的进行中断了，而后由法国号在高音区以ff的力度奏出了主导动机(59—60小节)这里需要注意的是，这个主导动机由原来的三度

音程进行变为五度音程进行，因而消弱了紧张度。它前钢后揉把主部和副部自然的衔接起来。

副　部　（63—93小节）具有稳定的特性，降E大调，结构是开放性的。整个副部的发展是建立在反复的原则上，并以音色的对比为基础而构成。其音乐抒情如歌、委婉动听，它与英雄性的主部形成鲜明的对比，但保持着内在的有机联系。当分析总谱时就会发现，整个副部是在主导动机所形成的音型背景上进行的。这就表明了副部是主部矛盾冲突的继续，它好象反映的是一个问题的两个侧面，如果说主部是在揭示人的斗争形象，及在斗争中所表现出来的英雄气概，那么副部却表现了人在斗争中的乐观主义精神，从而坚定了必胜的信念。如：

例149　　　　贝多芬“第五交响曲”第一乐章副部



结束部　（94—124小节）实际上是作为副部发展的高潮而出现的（94小节），它和副部紧密的连接在一起，最后使呈示部结束在降E大调上。从上面的分析看，整个呈示部很经济精炼，结构也非常严紧，所有的发展都是建筑在乐曲开始的主导动机的基础上。这就象论文的开始一样，点题清楚，内容集中而统一，充分地体现了交响性的发展手法。下面我们再看一看展开部。

展开部　（125—247小节）是奏鸣曲式的核心部分，前面已经讲过了，在呈示部中所陈述的主题内容只有通过展开部，才能全面地从各个角度揭示出来，使主题得到广阔发展的余地，这里充分的体现了这一点。整个展开部的发展都是建筑在主导动机的基础上。但是，在展开部里主导动机的发展更具有戏剧性的冲突更、加富有动力。展开部的开始在写法上有点近似于主部（6小节后）的写法。这个展开部没有引入部分，呈示部结束部最后的补充终止，实际上起到准备的作用。展开部是在紧张的气氛中开始的，经过发展逐步推向顶点，形成第一个高潮，最初主部英雄性的主题陈述，在这里得到了充分的发展。在这个高潮之处随及出现了连接部中最后出现的主导动机（59—62小节），但是，在这里（179—184小节）却赋予了新的内容、产生了新的素质，它在G弦上由弦乐器

以二个ff的力度演奏，显得非常宽阔而明亮，给人一舒展的印象，它好象在表现一个革命者的乐观主义的精神。这里（179小节开始）正是展开部的先现部分。而后经过分裂发展逐步推向顶点引出再现部。

再现部　（248—373小节）的开始正是展开部的高潮，这在贝多芬的作品中常见。浪漫主义时期的作曲家们又进一步发展了这种手法。这种处理手法使展开部和再现部溶为一体，给人感觉再现部更加具有高度的概括性和总结性。它不是机械式的重复，而是高度的综合，进一步的肯定了呈示部中所陈述的主题内容。整个再现部的各个部分均按正常的规律进行主部在C小调上进行，副部移到C大调上来，这都是典型的进行。副部的最后有所扩展，并逐步推向高潮。

结　尾　（374—502小节）这个结尾写的比较大，它把主部、副部、连接部的因素，加以规纳综合，并在主调上进行，充分地肯定了这个乐章的中心思想——斗争。结尾的前面部分是整个第一乐章的高潮，最后出现了强烈的对比（483—490小节）造成了戏剧性的矛盾冲突给人一不稳定的印像，消弱了乐曲的结束感。而后乐队以两个ff的力度强有力的结束了第一乐章。

第二乐章是双重主题变奏曲，行板、降A大调。第一主题是两句对比类型乐段，收拢性的并带有很大的补充。结构朴实而简炼，整个音乐给人一深

情而沉思的印像。在和声上比较单纯，调性为降A大调(参看例129主题A)。第二主题是个两句开放类型的乐段，结构是非方整性的。这一主题在和声调性上较比复杂，开始为降A大调，第一句则停在C大调上。第二句开始是C大调，最后结束在C大调的属上。这儿C大调的出现在色彩上给人一明亮的印像，好像是在表现一个革命者在平静而沉思的气氛中，展望革命到来时的前景。但这儿并不意味着革命已经胜利了。随后又经过降a小调回到了降A大调，从而表明了斗争还在继续，胜利还没有实现。看来整个第二主题在音乐性质上具有号召性的特征，它与第一主题形成鲜明的对比。（参看例129，主题B）。

整个第二乐章作为双重主题变奏曲的第一主题和第二主题的陈述，是非常统一而不可分割的整体，二者之间既有对比又具有内在的有机联系。在音乐的情绪上，第二主题好像是第一主题的继续和发展。整个主题的陈述不论是在音调上还是在形式上，都近似于当时法国革命歌曲的写法。这种写法使这部作品带有鲜明的时代特点。总的来说，第二乐章主要是通过分节歌式的主题变奏，从另一个角度深刻的刻划了黑暗与光明这两个对立形象的矛盾冲突，它与斗争性的第一乐章形成鲜明的对比。但又保持着内在的有机联系。当分析总谱时我们可

以看到（76小节处和88小节至96小节处）在第一变奏主题B的变奏中，低音声部的音型进行在节奏上与主导动机有着密切的联系。关于双重主题变奏原则在前面以它为例已详细分析过，（参看第八章第六节双重主题变奏曲）这儿不再多重复。最后再看一看第二乐章的结尾，这个结尾是一般曲式的写法。在这个结尾中运用了主题A与主题B的材料加以概括和总结，使乐曲获得圆满结束的效果。但这个结尾具有号召性的特征，这就是说作为深情而平静的第二乐章，最后用号召性的音调以ff的力度结束，造成紧张的气氛，这在内容和情绪上为第三乐章做好了准备。

第三乐章　按传统的习惯应该是小步舞曲，或某种具有风俗性的舞曲乐章，但贝多芬从内容出发，敢于创新，把第三乐章从小步舞曲或某种具有风俗性的舞曲乐章，写成为富有戏剧性的谐谑曲，使斗争继续发展、成为整个交响曲戏剧结构发展的中心章节，这是一个创举。我们从它的调性布局上也可以看出这一点，这个乐章又回到c小调上来。这就表明了第三乐章在整个交响曲中具有重要的地位。第三乐章是用复三部曲式写成的，但它具有某种特殊性，下面具体分析一下。

复三部曲式的第一部分〔A〕是一个小的用同一主题材料写成的小复三部曲式（属于移调中部）。小复

三部曲式的第一部分包含两个主题，这就是它的特殊性，它的第一主题（1—18小节）是一个两句重复类型的乐段、开放性的，调性为C小调。这个主题具有奋进和勇往直前的特性，它以两个PP开始，非常富有动力，前面两个乐句都停在属上，这在音乐结构上好像是划了一个问号，给人感觉好像是提出一个问题似的。如：

例150

贝多芬"第五交响曲"第三乐章

Allegro

pp

C小调

D

a tempo

p pp

rit.

D.

第二主题（19—44小节）坚定有力，并具有战斗的性格，是开放性的转调乐段（c小调→降e小调）这个主题与主导动机（命运的主题）至少在节奏上有联系，它坚定有力与第一主题形成鲜明的对比，这在音乐上它好像是回答前面第一主题所提出的问题。虽然从结构上看是开放性的，但不具有问句性质。如：

例151　　　　　　　贝多芬“第五交响曲”第三乐章



小三部曲式的中部（45—96小节）降b小调这个部分用是第一部分的材料，但有所扩充并出现向下属方向f小调（80小节）转调。小三部曲式的第三部分（96—140小节）又回到主调c小调上来。作者在这里将第一主题与第二主题用对位式的手法加以综合，给再现赋予了很大的动力。

复三部曲式的中部即第二部分〔B〕（141—235小节）

是赋格段，其赋格段的主题在C大调上开始，这个C大调是作为临近末乐章的先声而出现的，并在主题中孕育着未乐章的主题因素，这就加强了第三乐章和第四乐章的有机联系。如：

例152　　　　　贝多芬“第五交响曲”第三乐章



复三部曲式的第三部分再现部〔A〕（236—323小节）

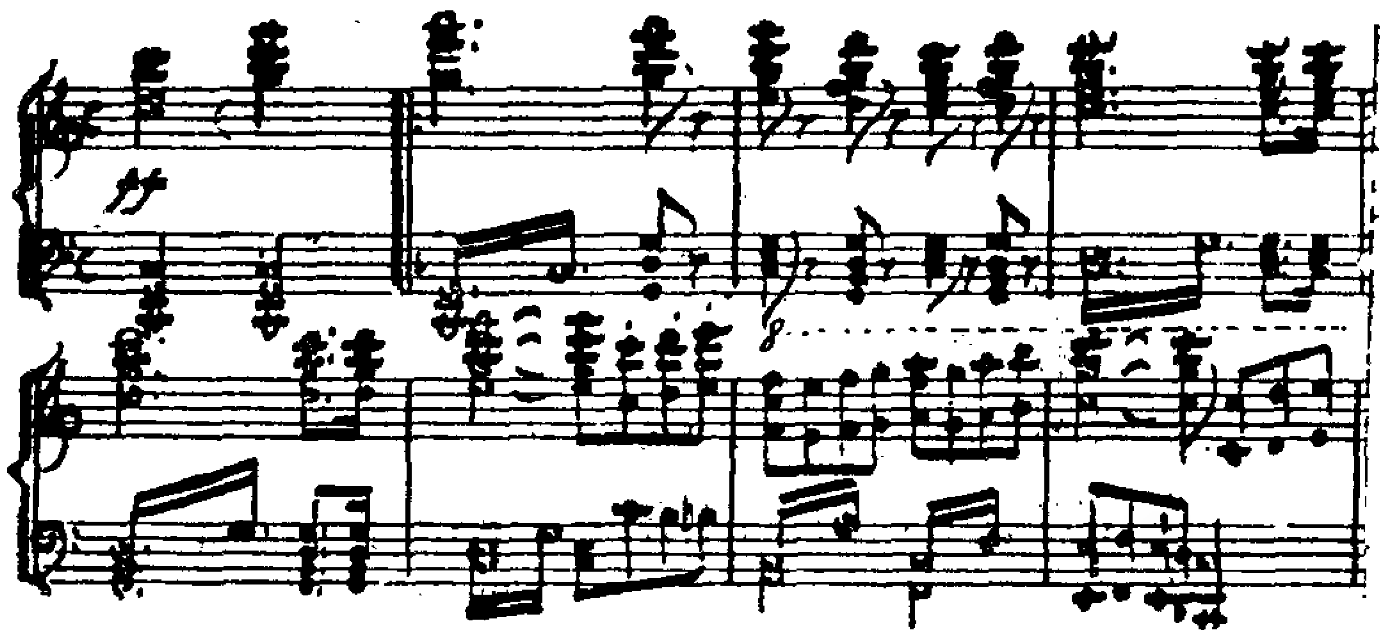
这个再现部不是一般的再现部，它是减缩再现的典范（省略中部）。这里不只是简单的重复第一部分，而是把再现部作为整个音乐发展的转折点。当我们分析总谱时就会看到，贝多芬在再现部的开始（236小节）处处理成由远及近，由弱到强，并采用了弦乐拨奏的手法，给人一清晰而明朗的印像。这表明了音乐发展到这里好像是胜利了，斗争已结束了，一切黑暗都消失，使我们仿佛见到了光明。整个再现部由于省略了中部，所以使第一部分重复再

现时变成了两个部分，而且都在主调上进行，这就使再现部更加具有高度的概括性和综合性。现在我们再来看一看它的结尾（324—373小节），在第三乐章的结尾中，主导主题的基本动机（与命运主题有着密切的关系）变成了背景，并且在这个背景上出现了未乐章的主题因素，这就使第三乐章和第四乐章紧密的连在一起。整个第三乐章是开放性的属持续音的运用，为第四乐章引出做好了准备，这种把第三乐章和第四乐章溶在一起的作法乃是贝多芬的一大创新。

第四乐章是用奏鸣曲式写成的，因为这个乐章正是整个作品的未乐章，所以它又具有终曲的特征，这是音乐发展的必然结果。因而，促使这个乐章的奏鸣曲式带有某种特殊性，它不同于一般的奏鸣曲式，从总的来看，这个乐章的结构及调性都比较平衡，主题与主题之间也缺乏那种强烈的对比性冲突，这是由于内容的需要而决定的。整个第四乐章作为第五交响曲的未乐章，是在表现胜利后人们欢庆胜利的热烈场面。这个乐章的主调是C大调，整个乐章给人一明朗而欢腾的印像。下面具体分析一下。

主部（1—26小节）带有中间类型的乐段，收拢性的调性为C大调。其中主题的性质具有进行曲式的特点，节奏鲜明有力，热烈而欢騰，并富有群众性，整个来说很接近于法国大革命时代的歌曲。

例153　　　　贝多芬"第五交响曲"第四乐章



连接部（26—44小节）总的来说比较平稳，它很象是主部的进一步补充。开始（26—32小节）的音乐进行很像是一首群众歌曲，在音调上具有号角性的特征，而后整个连接部都是建立在这个号角声的基础上发展起来的。这个发展是在从属调上进行的，这主要是为副部的引出从调性上做好准备。

副　部（45—63小节）是由狂欢的音调构成的，热烈而欢腾。副部的主题是一个两句重复类型的乐段，调性为G大调。

例154　　　贝多芬“第五交响曲”第四乐章副部主题



整个副部是在这个主题基础上加以扩充发展，中间出现向C大调转调，这儿显得非常明朗，它是副部的高潮。随即又回到G大调，最后停在G大调的属上，整个副部是开放性的。总的看来这个副部除调性与主部有对比外，在音乐性

质上没有明显的对比。

结束部（64—89小节）整个用的是副部的调性（G大调），在音乐性质上具有舞蹈的性格，节奏鲜明，音乐优美而动听。反复后，整个结束部的最后进入到Ⅲ级大调上，它为展开部的引出在调性上做好了准备。总之，整个呈示部的各个部分之间比较平衡，形像比较单调统一，也缺乏强烈的对比冲突。整个音乐给人一热烈而欢腾的印象。

展开部（90—206小节）整个展开部由于呈示部的音乐性质及其结构特征所决定，所以这个乐章的展开部不大。在展开部中主要是将副部的材料运用调性的对比加以展开，但音乐性质与其副部仍很近似，这里只不过是调性色彩丰富了，情绪更加热烈一些了，但也没有任何对比冲突。这里需要注意的一点是，在展开部的最后引进新的插部代替展开部的先现部分（60—206小节）。通常的先现部分只是为再现部的引出作好准备，但在这里贝多芬却引进第三乐章谐谑曲的材料作为一个插部，而这个插部与主导动机有着密切的关系。好像是作者在用回忆的手法回顾一下过去斗争的艰苦里程，也就是说让人们知道我们今天的自由来自不易，于是使人们会感到胜利后的今天更加欢腾和愉快。从曲式结构上看，这种手法加强了各个乐章的有机联系，促成了乐曲的统一。

再现部（207—293小节）符合一般奏鸣曲式的再现规

律，没有什么特殊的变化。呈示部的各个部分均在主调C大调上再现。这里主要是看一看这个乐章的结尾。这个乐章结尾的分量比起一般的结尾重的多。因为它是作为整个交响曲的终曲，所以这个结尾比较庞大。它的第一部分（294—317小节）不是展开性的，却很像是再现部的补充，在这里主要是用动机（号角声见318小节）的反复，及音响的增长渲染气氛，造成更加热烈而欢快的情绪。它的第二部分则是真正的结尾，是用来结束整个乐曲的结束部。在这个第二部分中主要是主部主题的音调加以概括总结，用加速的方法（362小节开始）形成一个高潮。最后我们还可以看到长达几十小节的主持续音的运用（416小节开始），这是结束部的典型特征。它对乐曲结尾的平衡、稳定起了很大的作用，使整个交响曲圆满的结束在热烈而欢快的气氛中。

第五节　两个乐章构成的套曲

由两个乐章构成的奏鸣套曲，与其前面讲的两种相比较，不如三个乐章或四个乐章构成的奏鸣套曲应用的那样广泛。但在实际作品中确有一些好的作品，比如舒柏特的“未完成交响曲”就是一部完美无缺的由两个乐章构成的套曲。至今还闪硕着光辉。还有莫扎特的“第五钢琴奏鸣曲”、贝多芬的“钢琴奏鸣曲”作品90和作品111等。这一些作品的出现丰富了曲式，并为我们今天的创作开阔了眼界提供了更多的可

能性。

从一些作品中分析看，两个乐章构成的套曲是建立在三个乐章的套曲基础上。它好像是典型的三个乐章套曲的减缩。也就是说在典型的三个乐章的套曲中，取消了一个中间慢板乐章，即形成两个乐章的套曲结构，它常常表现出如下几个特征：

1、两个乐章通常用统一的调性，但有时调式可以改变，（同主音大小调）。（参看贝多芬的“钢琴奏鸣曲”作品90）。

2、两个乐章的速度有明显的对比，（参看贝多芬的“钢琴奏鸣曲”作品111）。

3、两个乐章一般不同用一种曲式写成，典型的是第一乐章用奏鸣曲式，第二乐章用回旋曲式，或回旋奏鸣曲式写成。图示如下：

第一乐章	第二乐章
快板	活泼而急速的快板
奏鸣曲式	回旋曲式
	奏鸣回旋曲式
	主题变奏曲
主调	主调
小调	大调

然而，在另一种情形下，作为三个乐章套曲的中间慢板乐章，确乏独立性，实际上它只起到末乐章引子的作用，（参看贝多芬的“钢琴奏鸣曲”作品53）。或者说在第一乐章的末尾带有第二乐章的引子，它只起连接的作用，为第二乐章的引出作好准备，这样便形成了两个乐章的套曲结构，

（参看斯克里亚宾的“第四钢琴奏鸣曲”）。

另外，特别需要注意的是：舒柏特的“未完成交响曲，”这部作品在结构上不同于前面讲的种种情形，有它独特的规律性，它绝不是三个乐章的减缩，而是一个完整的由两个乐章构成的套曲结构，为我们今天的学习提供了资料，丰富了作曲法。它的第一乐章是奏鸣曲式、第二乐章是循环体曲式，这里以它为例着重分析一下。

“未完成交响曲”是奥地利作曲家舒柏特于一八二二年写成的，事过三十四年之久于一八五六年在维也纳首次演出。

这部交响曲是由两个乐章构成的套曲。因为它和普通的三个乐章或四个乐章构成的套曲不同，所以后人称它为“未完成交响曲”。究竟为什么这部交响曲只有两个乐章呢？众说不一、有人认为是舒柏特没有写完，有人认为舒柏特写了第三乐章（据考查，在舒柏特的文件中遗留下来的有第三乐章的草稿）等等。总之，只有两个乐章。但交响曲的内容并不意味着这部作品没有完成，从内容上看乃是相当完整的，音乐发展的本身并不需要再提出解决问题，也并不要求再有任何总结。在这种情形下即使写了第三乐章也是多余的。显然，舒柏去掉了第三乐章那是理所当然的。这就为由两个乐章构成的套曲开创了先例，现在分乐章依次加以分析。

第一乐章是用奏鸣曲式写成的，中庸快板，b小调的乐曲的一开始用弦乐的低声部，以PP的力度神密地奏出阴郁而忧伤的引子（1—8小节）。

例155　　　　　　　　　舒柏特"未完成交响曲"



这个引子是整个乐章音乐发展的基础，在这里我们可以看到引子的巨大作用，当分析总谱时，就会发现曲式中的各个部分好像都是从这个忧伤的引子中发出来的。因为这个引子集中的体现出这部交响曲的忧郁而悲伤的基本情绪，概括地表现了音乐形像的本质。

主　部（13—38小节）的开始，是在小提琴"飒飒声"的振音背景的衬托之中，由木管乐器奏出犹郁而富有幻想的主题，它很像是一个孤独者的悲歌：

例156

舒柏特"未完成交响曲"第一乐章主部主题



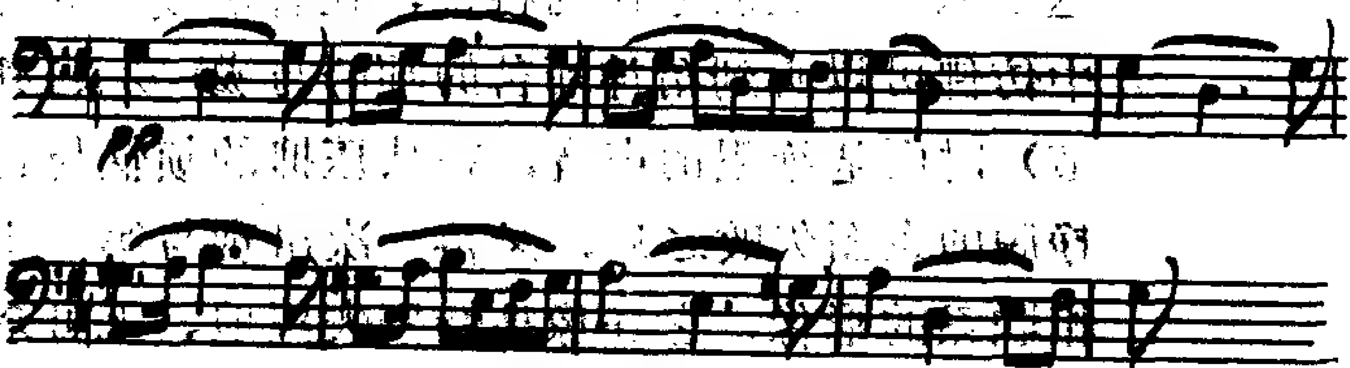
然后这个主部扩充的比较大，总的来说结构是收拢性的。整个主部是幻想的，被忧郁的气氛所包围的情绪深入到音乐发展的过程中，表现出一个孤独者的抑郁寡欢的情调和飘忽不定的幻想。主部突然中止似呼是停留在一个长音上（38小节开始）这儿便是连接部。

连接部（39—43小节）这个连接部比较小只有几小节，它包括长音和副部伴奏音型构成，起到平稳过渡的作用。

副　部（44—105小节）具有某种特殊性，它扩充的比较大，结构为单三部曲式。其副部本身就带有强烈而鲜明的矛盾冲突，即阴郁与明朗的对比。它的第一部分是一个由两句构成的综合类型的乐段，它具有明朗的色彩，并富有田园的风味。这个主题令人想起朴实而不矫饰的歌曲。如：

例157

舒柏特"未完成交响曲"节一乐章副部主题



具有明朗而富有田园诗意的副部主题与主部那种抑郁寡欢的情调及飘忽不定的幻想构成鲜明的对比。但是，这个副部很短，随即阴郁恐怖的和弦，以ff的力度突然插入（见63—93小节）造

成强烈的戏剧性效果。这就是副部的第二部分即中部。它好像遭到一个重大的打击，从而粉碎了幸福梦想的可喜引诱，从美丽的幻想又回到丑陋的现实之中。副部的第三部分（94—104小节）把第一部分明朗而富有田园诗意的曲调，在弦乐的高音声部重复再现，这里需要注意的是复调手法的运用，使副部更加富有戏剧性。现在我们再来看一看结束部。这个结束部很短小，它用弦乐以PP的力度在主持续音的背景上下行拨凑（主调b小调）使音乐情绪急聚下沉，仿佛很快将被交响曲开始时阴郁而悲伤的情调所代替。

展开部（114—217小节）这个展开部可以说是非常富有戏剧性的色彩，作者在这里充分的运用交响发展的手法，深刻地揭示出人的内心体验。整个展开部是建筑在引子的基础上发展起来的，这在主题材料的运用上是较比特殊的一个例子，展开部首先是由引子在下属调e小调上开始，阴郁的曲调在这里获得了更加悲伤的特性，在音乐发展的过程中仿佛可以听到精神痛苦的呻吟与爆发（146小节）时而是绝望的声音，在从压抑的烦恼与苦痛挣脱的企图失败之后，又再一次出现与第一主题相联系的形像，它好像是特别失望地、无可奈何地发着声音，这儿便是展开部的先现部分（202—217小节）。在这个先现部分中有正常的属调准备句，属持继音的运用为再现部的引出作好了准备。

再现部（218—327小节）这个再现部在重复再现呈示部

时稍有所变化，主要是调性布局的变化。主部开始在主调上再现，随后经过下属调、d小调、D大调、最后到达升f小调，并停在升f小调的主上。这种按排使主部的再现更加富有动力。付部（258—327小节）按正常规律应该在主调或在小调的同音大调上再现，但是，副部的开始却在主调的平行大调D大调上进行，而最后才回到主调的同主音大调B大调上。由于副部调性按排的需要，所以使连接部（252—258小节）也在平行大调D大调上进行。

现在我们再来看一看第一乐章的结尾（328—368小节），这个结尾正象展开部一样，先从乐曲开始的引子开始，因而使结尾很像是展开部。但它根据第一乐章的音乐作出了最后的总结。然而，这个总结却是展开部中所没有的。在整个结尾音乐的发展过程中，引子的因素起到主导作用，在这里我们可以听到引子的片段软弱的发着声音，仿佛是在呻吟与叹息，这表明了作者在这里并没有引导人们力求对压迫势力进行反抗和斗争，而是把人们引向绝望的、悲伤和痛苦中去，这就是第一乐章的主导思想。

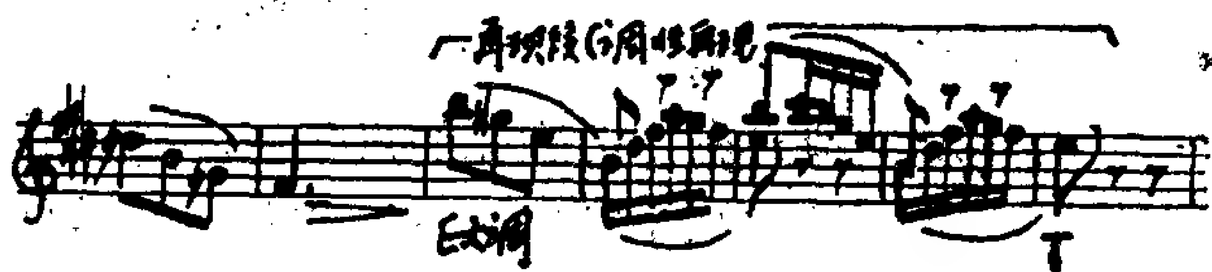
第二乐章是典型的循环体曲式，行板，调性为E大调。整个第二乐章的音乐是抒情而优美的，并且具有明朗的色彩。它好像是作者内心的表白，倾诉着深切的精神体验。仅管在这个乐章中也像第一乐章那样充满了忧伤的情调，但这种忧伤是明朗的，

它与第一乐章那种把人们引向绝望的悲伤感情形成鲜明的对比。作者在这里，仿佛是从压抑的孤独的忧伤之中挣脱出来，在明朗而壮观的并富有诗情画意的大自然境界之中找到了安慰。所以抒情而明朗的音乐在这个乐章中占主导地位。

总的来说，这个乐章是用循环体曲式写成的，整个第二乐章的音乐主要是建立在两个基本主题的基础上发展起来的。它的第一个主题是一个单二部曲式（1—16小节），其第一部分是一个两句收拢性的乐段，E大调。第二部分（18—32小节）是用同一材料构成的带有转调的乐段，开始是e小调，而后又回到E大调上来，结构是收拢性的。这个主题的音乐和谐，优美而动听。

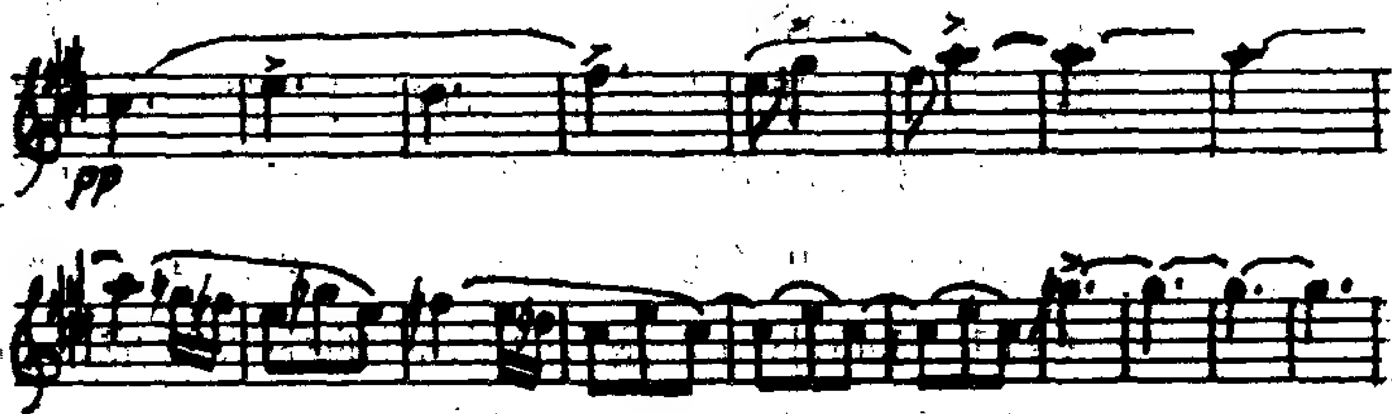
例158　　　　“未完成交响曲”第二乐章第一主题





第二个基本主题（66——83小节）是一个不分句的乐段，升c小调。乐段的中间出现向下属方向离调，最后停在同主音大调C大调的主上，结构是完全开放的，这个基本主题是纯朴而平静的，听起来似乎也带有点伤感的情调。如：

例159　　“未完成交响曲”第二乐章第二基本主题



作为循环体的最初陈述部分不仅仅限于这两个基本的主题，而是在此基础上分别加以扩充。其第一部分是复三部曲式，第二部分为二部曲式。这两个部分构成了循环体的最初陈述组。现在着重分析一下。

循环体的第一部分（1—60小节）是一个复三部曲式，而这个复三部曲式的第一部分（1—32小节）是基于第一基本主题构成，这个主题温柔和谐优美

而动听，乐曲一开始便把人们带到平静、明朗而富有幻想的境界之中，给人一舒展的印象，它很像是一副具有抒情意味的风景画。复三部曲式的中部（33—44小节）是一个两句非方整性的收拢性乐段，调性为E大调，这个主题具有冷酷严峻的悲剧性。它与抒情优美的第一主题形成对比。复三部曲式的第三部分是减缩再现，并具有终结的意义。终止之后有一个补充（56—60小节）使第一部分园满的结束。然后有一个小的连接（60—65小节）为第二部分的引出作好了准备。

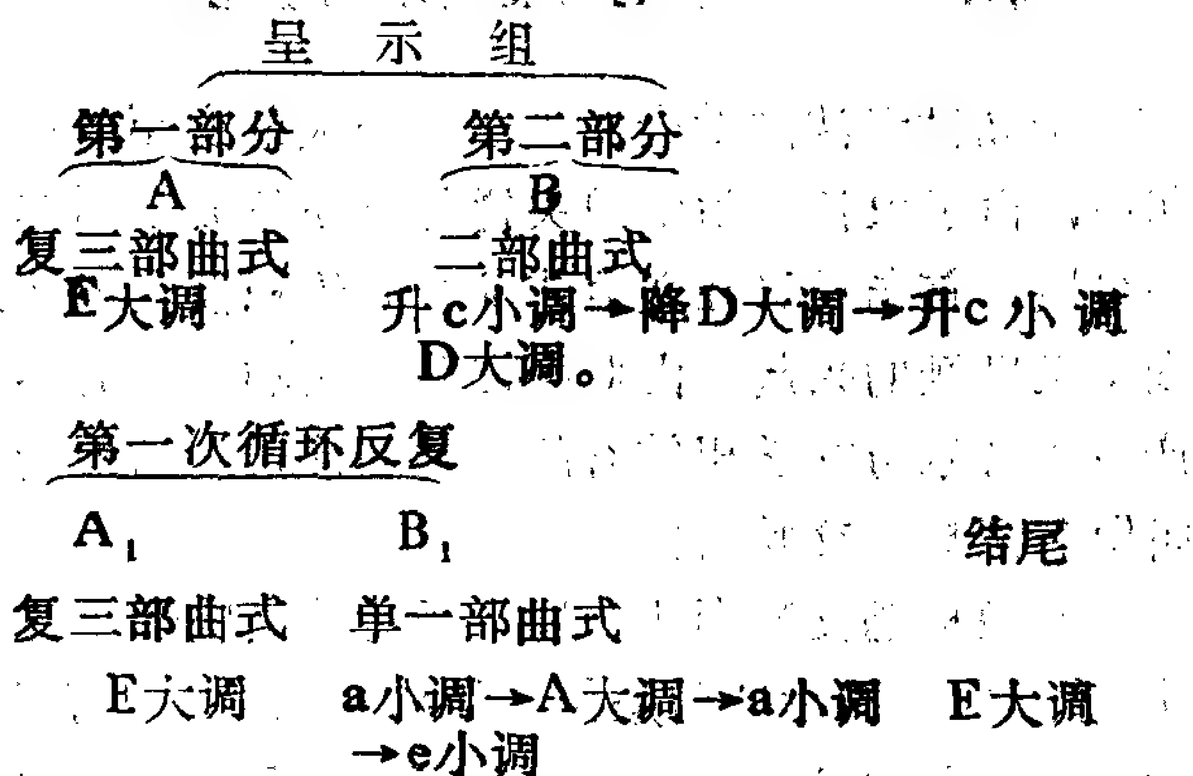
循环体的第二部分（66—141小节）是一个二部曲式，升c小调，它的第一部分（66—111小节）整个是建筑在纯朴而平静的，但又带有点伤感情调的第二基本主题的基础上，通过调性的对置色彩的变换以及音量的增长等手法，加以多次的重复和发展而成，并逐步推向一个高潮，第二部分（111—141小节）是基于复调的手法写成，其后面（130—141小节）具有中间过渡的性质。

整个第二乐章的结构是建立在这两个部分依次轮流反复的基础上，它有点和柴科夫斯基的“降b小调钢琴协奏曲”第三乐章相近似。第二部分作为全曲的最后部多，而后有一个结尾。第一部分的第一次循环反复（142—201小节）没有什么特殊的变化，基本上是原样反复，只是最后一个小部分在调性上有所变化，原是E大调这儿是在A大调上进行，，别的没有什么。第二部分的

第一次循环反复时变化稍大些（202—256小节），其变化主要是在调性上及配器色彩上的变化。原是升c小调，这儿是a小调，而后经过A大调、a小调，最后到达了e小调。这个反复部分在主题的发展手法上与原来大体上相同，主要是基于主题的重复和音量的增长上。由于配器的变化使这部分的一开始便带有明朗的色彩，而后逐步推向高潮。这儿只反复了第一部分，省去了第二部分。这个乐章的结构只循环反复一次，而后紧接结尾。

最后结尾部分（256—312小节）综合了前面的主题材料加以概括总结，最后并出现了乐曲一开始的主题片段（第一基本主题），使音乐得到了呼应，并以两个P的力度弱结束，给人一平静而直观的安祥的印象。

整个第二乐章的结构图示如下：



总之，舒柏特的"未完成交响曲"第一乐章着力于刻划人的内心精神上的痛苦，表现了作者的悲观而失望的思想感情。第二乐章则好象是作者的内心表白，仿佛从惶惑的生活中走出来，又掉在自己内心欣赏和抒情的理解大自然的境界里。这部交响曲在音乐的表现上是细致地、深刻地，但感情上却是消极的、直观的，总的印象应该说是沉思而忧伤的音调在整个交响曲中占着优势。但是，在这里又同时使人可以感觉到作者对于生活的酷爱，渴望接触生活的快乐和生活的美，想从一切压迫人和把人引到忧伤和苦难的桎梏里解放出来。固然，舒柏特本人没有找到这条解放的道路。但是，他的不满，他对美满生活的寻求以及他对生活体验的真实，使音乐具有了肯定生活的力量"。所以这部作品不论是艺术上还是思想内容上都具有很高的价值，至今成为我们学习的型范。

第六节　新型标题交响套曲

十九世纪法国社会正处于一个大的变革时期，在这个时期中，由于政治生活中的尖锐复杂斗争波及到其它艺术事业的发展，首先反映在文学艺术方面的积极表现乃是进步的浪漫主义思潮的兴起。由此而推动了交响音乐的革新。因而，产生了音乐与文学相结合的一种新形式。这种新的形式通常叫做新型标题交响套曲。

新型标题交响套曲一般不受传统交响套曲的形式所束缚，情节内容的发展乃是作品结构构思的主要依据和基础。在创作中这种套曲的主要特征，是用音乐的手段去把文学中对

生活形象具体而生动的描述表现出来，并积极寻求戏剧性的效果。但是，它不同于交响组曲，也不同于奏鸣套曲，因为，这种新型标题交响套曲的结构基础，仍是基于交响贯穿发展的原则，而不是以并置对比为基础，所以仍属于典型的交响套曲。柏辽兹的"幻想交响曲"就是这种新型标题交响套曲的先驱之作。下面具体分析一下柏辽兹的"幻想交响曲"。

柏辽兹的"幻想交响曲"于一八三〇年在巴黎首次演出，并剥得了人们的赞赏、直到今天还在各国交响音乐会中经常演奏，并深受听众的喜爱。这部作品产生的时代背景，正是法国资产阶级革命处于衰退时期，在这个时期里，作为柏辽兹本人在思想上充满着热情与颓唐、渴望与苦闷、幻想与怀疑、愤慨与嘲弄等的矛盾心里状态，这是资产阶级和小资产阶级革命处于衰退时期思想上的反映，这在柏辽兹的作品中都有所体现。但是，柏辽兹在创作中仍然继承了法国资产阶级民主主义的革命传统，使他一生的创作道路勇于追求自己的艺术理想，他把毕生的精力致力于交响乐创作，并敢于打破常规，大胆的革新。正因为这样，所以说柏辽兹以音乐与文学相结合的形式，创造出与"情节"过程相联系的新型标题交响套曲"幻想交响曲"闻名于世。它的产生标志着当时的交响乐发展到一个新的阶段，柏辽兹的这种首创精神为以后的交响乐创作开辟了新的途径，提供了更多的可能性，扩大了交响乐表现范围、丰富了作曲法。两个多世纪以来，在所积累的全部交响乐文献中，可以这样讲：柏辽兹的"幻想交响曲"占有特殊的地位。

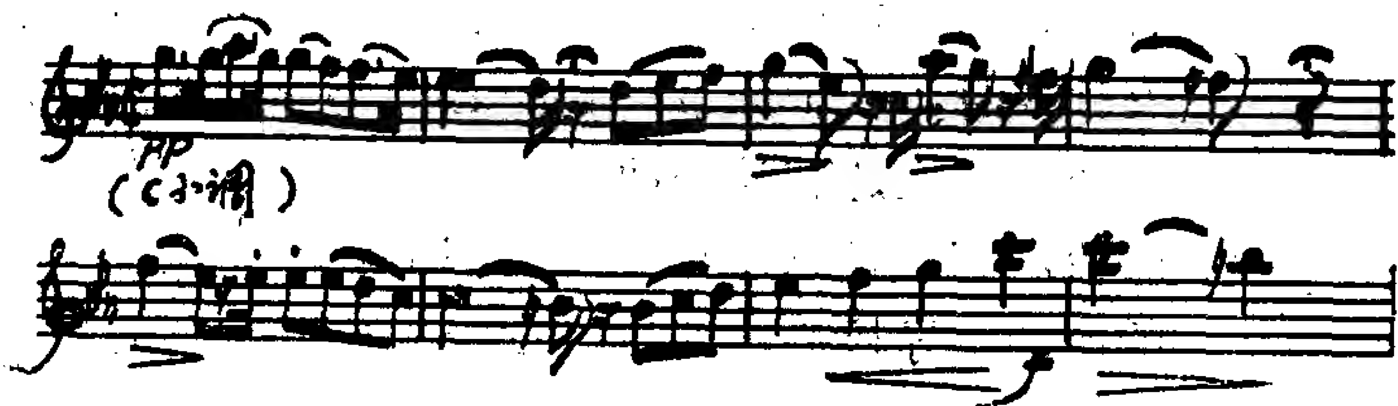
"幻想交响曲"共有五个乐章构成，它打破了传统的三

个乐章或四个乐章构成的交响套曲结构，这在当时说还是少见的，其主要的原因，是由于作品内容的需要而引起结构上的变化和发展。整个作品的内容在作者本人所写的交响曲说明中已阐述的很清楚，即："一个过份敏感并具有丰富想象力的青年音乐家、因为失恋，在绝望中吞服鸦片自杀，由于剂量不足以致死，陷入出现了极为奇异的幻想的昏睡之中。在失常的脑海里，他的知觉、情感记忆都变成音乐思维和形象。他所爱的女人本身对他而言也变成了曲调，仿佛是个执拗的念头，在各处都遇到并听到它。"这就是整个交响曲所要表现的内容，而作者所说的"仿佛是个执拗的念头"即是他是所爱的女性本身在他失常的脑海之中所形成的曲调，便是这部交响曲的主导核心主题即称"固定乐思"，它贯穿在整个作品之中并随着情节的变化而变化，随着情节的发展而发展。下面分乐章依次分析一下。

第一乐章"梦幻，热情"，是用结构比较独特的奏鸣曲式写成，主调为C大调。根据作者所写，这个乐章的主要内容是在描写陷入出现了极为奇异的幻想的昏睡之中的青年音乐家，在失常的脑海里"他想起了在看到他爱的女人之前所经受的那种心灵的苦痛，那无法解释的激动和忧伤，那出其不意的欢乐；随后是因她引起的，突然涌来吞没一切的爱情，他那狂热的慌乱、那暴风雨般迸发的妒嫉、复返的温存，宗教的慰藉。"总之，第一乐章的音乐是富有幻想的，但又极其悲伤和痛苦的。整个乐曲之前为准备主部的出现有一个很大的引子（开始到标号⑤后3小节）广板。引子

本身的结构为单三部曲式。它的第一部分的主题曲调（总谱开始两小节后到标①），原是取材于作者自己的一首歌曲（爱斯泰拉"作为基调写成这个主题具有悲伤而忧郁的情绪。开始由加弱音器的第一小提琴在两小节的小引子之后奏出。如：

例160　　　　　　　　　　　　　　　　引子的主题

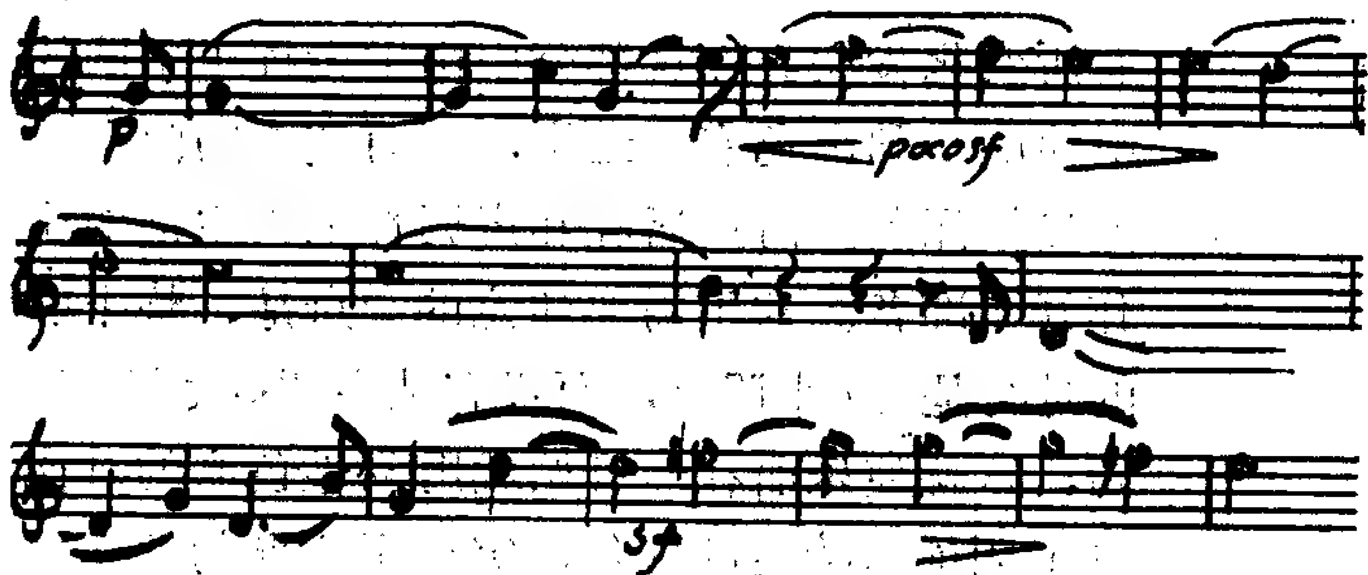


中部（标号①到②后4小节）是一个中间类型的段落，具有过渡的性质。第三部分（标号②后4小节到⑤后的3小节）再现部在织体上有所变化发展。在这部分中由于发挥了乐队的表现性能及和声色彩的运用，因而使人物内心的刻划更加深刻。而最后在和声调性上为主部的引出作好了准备。这里需要注意的一点是，整个引子的进行是在c小调上，而没有从主调C大调上开始，这就使乐曲在一开始就用调性色彩的对比渲染了阴郁而暗浅的气氛，突出了主题的悲伤而忧郁的情绪，表现出在看到他所爱的女人之前所经受的那种心灵的苦痛。正是由于这个内容的需要而引子从c小调上开始，所以，当主部出现在C大调上时，显得更加激动并带有明亮的色彩。因

此，使主部的出现富有幻想的意味。

主　部标号⑤后10小节后到⑥是一个收拢的并带有展开性的乐段，快板、调性为C大调。主部的开始是在一个非常激动和极其忧伤的几小的前奏之后引出的。这个主部具有幻想的意味，听来似乎也带有点伤感的情调。它开始的两句基本主题，是作者所说的“仿佛是个执拗的念头”即是他所爱的女性本身，在他失常的脑海之中所形成的曲调，整个主部就是在这个曲调的基础上加以扩充发展而成。它即是这个乐章的主部主题，又是整个交响曲的主导核心，即称“固定乐思”在各处都可遇到，并听到它。如：

例161　　　　　　　　　　　　　　　　　　主部主题



连接部（标号⑥到⑧）的开始主要是运用了主部主题的某些因素加以扩充和发展，它好像是主部的进一步的补充。这儿（标号⑥处）需要注意的是开始

减七和弦的运用，它再在力度的配合下带来了紧张性，并获得了戏剧性的效果，而后是逐步的过渡，并为副部的引出准备调性。

副　部（标号⑧到后17小节）主题主要是运用声部交接演奏的方式，因而使副部的主题自然的衔接在一起，形成一个一气呵成不分句的收拢性乐段（调性为G大调）。而后从和声的观点来看，有一句补充。这个副部的写作是非常特殊的，它和主部没有什么明显对比。实际上副部是用主部主题即固定乐思开头的动机片段加以引伸发展而成，因而，使奏鸣曲式中的副部主题在基本形像方面与主部主题相近似。如果拿它与带有梦幻意味的主部主题相比较的话，而副部只是显得比较热情而激动一些吧了，表现出了他那出其不意的欢乐。这就打破了奏鸣曲式中主部与副部的对比原则，这是由于副部这一内容的需要而决定的。总的来说主部和副部的这种处理手法，主要是为表现："他想起了在看到他所爱的女人之前所经受的那种心灵的苦痛，那无法解释的激动和忧伤，那出其不意的欢乐"的情景。

付部主题:



结束部（标号⑧后18小节到⑩）实际上是副部的继续，作者在这里主要是运用于副部的主题片段（副部的补充材料）进一步扩展并逐步形成一个高潮，它好像是副部的补充和发展。在调性方面，结束部用的是副部的调性—G大调，最后结束在C大调上。总之，由于情节内容的需要，总的看来整个呈示部的音乐形像是比较单一的，并缺乏那种强烈的对比冲突，但色彩性比较强，具有梦幻的意味。

展开部（标号⑩至⑰）主要的情节内容根据作者所写即：“随后是因她引起的，突然涌来的吞没一切的爱情，他那狂热的慌乱、那暴风雨般迸发的妒嫉、复返的温存、宗教的慰藉”。这可以说这个展开部是相当富有戏剧性色彩。在主题材料上，

主要以主部和副部的材料加以发展而成，这个展开部总的看来不大，但包括正常的引入部分、中心部分、先现部分三个部分构成。由于情节内容的特殊需要，使这个展开部首先在调性布局上具有很大的特殊性。现在我们来看一看这个展开部的调性布局及写作。

首先看一看先现部分（标号⑩到⑪）这个先现部分可以说是相当紧张而富有戏剧性的，整个弦乐组各个声部按着三和弦的排列关系排列，并以快速度的跳弓从主调C大调上的主六和弦开始分别演奏半音阶，经过几次此起彼伏，再加上强烈的力度对比，造成了紧张而慌乱的气氛，表现出突然涌来吞没一切的爱情，他那狂热的慌乱、那暴风雨般迸发的妒嫉……。为展开部的中心部分引出从气氛上作好了准备。我们说展开部的特殊决不仅仅是因为先现部分从主调C大调上开始，关键在于中心部。现在我们看一看中心部分的调性布局及写作。

展开部的中心部分是真正的展开部（标号⑪到⑰），呈示部中所陈述的主题材料在这个部分里得到了进一步的发展，展开部的第一阶段（标号⑪到⑭后11小节）用的是具有梦幻意味的主部主题，在这里由于织体配器的变化，而使具有梦幻意味的主部主题获得了新的素质，并在发展的过程中突出了忧郁而悲伤的情绪。按着奏鸣曲式调性布局的基本原则，典型的现象展开部的调性应

该选择下属方向的调性（包括下属，Ⅱ级、降Ⅱ级、或Ⅵ级调），一般说来在展开部中不重复主部或副部的调性，但由于情节内容的需要，展开部的第一阶段是在属调上进行，它用的是副部的调性这就使第一乐章的奏鸣曲式带有很大的特殊性，这是比较特殊的。第二阶段（标号⑭后11小节到⑯）用的副部和连接部的材料发展而成，这儿更特殊，它用的是主部C大调的调性，这就违背了奏鸣曲式中调性布局基本原则，因而使这部分带有再现的意思，但实际上这儿不是再现反而正是展开部的中心。先现部分（标号⑯到⑰）没有什么特殊的地方在这里用的是主部开头的动机加以发展而成，开始在D大调上（下属方向的调性）这样的调性布局是典型的现象，这个先现部分经过充分的发展之后，并逐步推向高潮，成为全曲音乐发展的顶点，而后经过属的准备引出再现部。

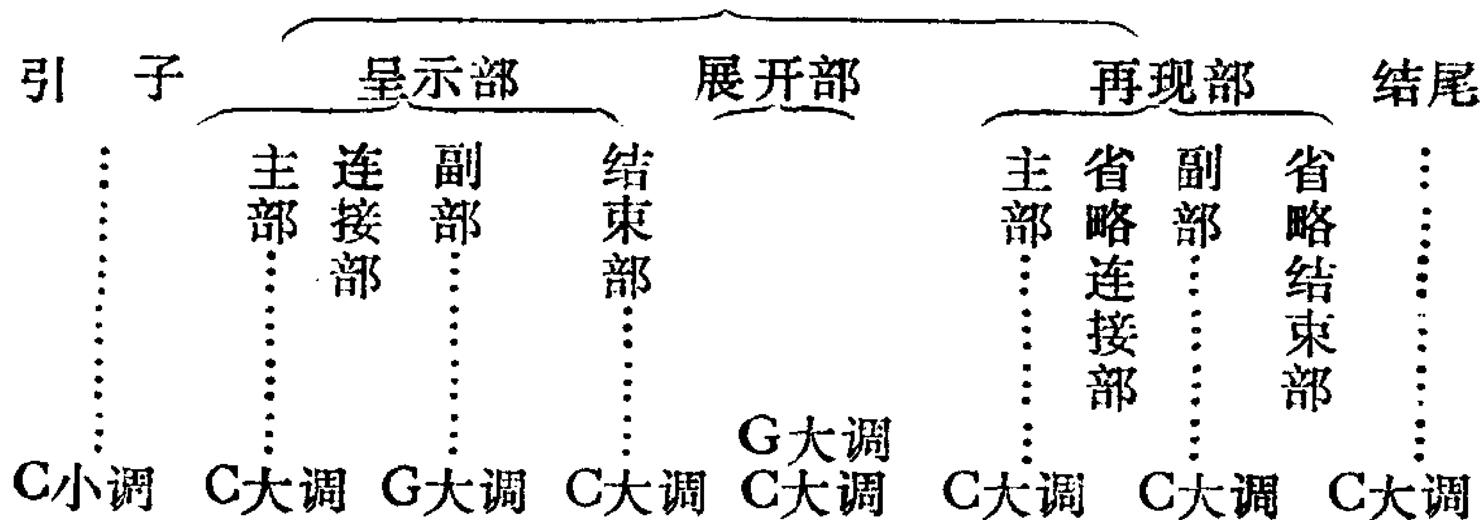
再现部(标号⑰到⑨⑲后12小节)在展开部发展的高潮处乐队lyff的力度再现主部(标号⑰到⑲后2小节)这是浪漫主义时期交响乐发展的新成就。由于运用了这种手法处理再现，使原来具有梦幻意味的主部主题（即固定乐思）在这里变成了激昂的高歌。副部的再现很有意思（标号⑲后3小节到12小节）它没有全部再现，只是再现了副部开头的一句动机，而这个动机与主部主题即固定乐思相近似，但实际它不是而只是固定乐思的变化，

在这里把它看作是副部更为确切一些。副部再现的一个特殊性是它省去了连接部，而直接是在强有力的主部再现之后音乐突然沉静下来时在主调C大调上再现的。这里的再现由于复调手法的运用及同主音大小调的对置，而使音乐具有回声的效果，好像是他所爱的女人，在他失常的脑海之中的呼应回响，但这种呼应回响是极其平静而痛苦的。副部再现之后省略了结束部，而直接进入结尾。

结尾（标号⑲后13小节到最后）的开始是一般的写法没有什么特殊的地方。这里应该指出的是在结尾的补充终止中，主导核心主题即固定乐思，用第一小提琴以PP的力度慢速而安祥的奏出使乐曲得到呼应，仿佛使人感到又再次进入梦幻的境界之中。这里还应该注意的一点是变格终止的运用，它为这一内容的表现增添了色彩

"梦幻交响曲"第一乐章的结构图示如下：

特殊类型的奏鸣曲式



通过上述分析规纳一下，第一乐章结构特殊性有以下几

点：

1、主调C大调而用阴暗的c小调引子作准备。

2、在音乐的基本形象方面主部与付部非常接近，二者之间缺乏鲜明的对比。

3、在调性的布局方面，展开部的第一阶段主部材料的展开用的是副部调性G大调（属调），而副部材料的展开用的是主部的调性C大调（主调）。

4、再现部中主部与副部之间的再现省略了连接部。而副部之后又省略了结束部直接进入结尾。

第二乐章“舞会”是一首轻快而优美的园舞曲，复三部曲式，A大调。根据作者所写，这个乐章的主要内容是在描写：“豪华的节日宴会喧闹声中，他在舞会上遇见了心爱的人。”的场面。总的说来，这一乐章的音乐情绪是欢快而优美的。它与第一乐章形成鲜明的对比。这首园舞曲前有一个引子作准备。这个引子是由乐队的弦乐，在两架富有特色的竖琴拨弹的伴随下，以PP的力度快速弱奏振音开始渲染了气氛，随即引出了十分柔美而潇洒的A大调园舞曲主题。引子的开始用的是a小调作准备，而后到达A大调，这种同主音大小调的对置给引子增添了色彩。

复三部曲式的第一大部分（标号㉒到㉖）是一个单三部曲式。这个单三的第一小部分即园舞曲的主题（标号㉒到后19小节）是一个两句重复类型的收拢性乐段，A大调，这个主题十分柔美而潇洒。如：

例163　　　　　　　　　　　　　　　　第二乐章园舞曲主题



它的第二部中部（标号㉕到㉖）是一个两句对比类型的开放性乐段，而后有一个小的连接引出再现。第三部分再现部有所扩充。

复三部曲式的第二大部分中（标㉖到㉗）是三声中部，其主题是主导核心主题，即固定乐思的变型。也就是说把主导核心主题的节奏改为$\frac{3}{8}$的拍子即成。使其主导核心在这里具有舞蹈的性格，这将意味着在这个舞会上表示他和他所爱的女人相遇。如：

例164



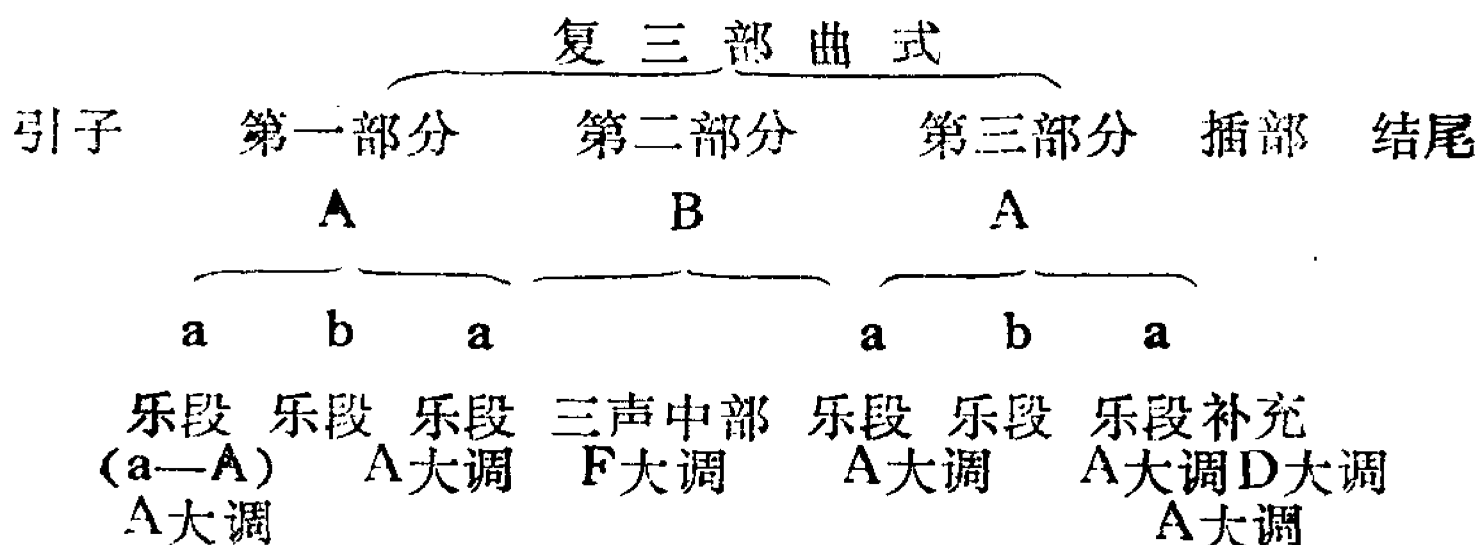
三声中部到再现有一个小的连接（标号㉗到㉘）使三声中部平稳而自然的过渡到再现部。

复三部曲式的第三部分再现部（标号㉘到㉜后17小节）再现了第一部分的全部材料，在这里由于配器织体等手段的变化，而使这部分的音乐情绪有了较大的发展，音乐显得更加热烈，更加壮观而华丽。随后有两次较大的补充（标号㉜后18小节到㉟）。音乐发展到这里，单从曲式结构这个角度上看可以结束，但由于内容的需要，在完全终止之后引进了一个新的插部（标号㉟后18小节），主导核心主题即固定乐思又再次重现。这个曲调在这里是用单簧管以PP的力度，在长笛、园号的长持续音背景陪衬下以及如同回响的竖琴分解和弦的

伴随呼应下奏出，使这儿的音乐显得平静而沉思，似乎是在表现他在表面上的欢乐中突然听到了内心的遥思。随后进入结尾。

结　尾（标号㉟18小节后到最后）是整个乐队以ff的力度强奏开始，这是一般的写法没有什么特殊的地方。在主题材料方面、主要是运用了开始园舞曲的主题材料加以概括总结而使乐曲园满的结束。

其结构图示如下：



第三乐章“田野景色”，是用特殊的复三部曲式写成的，调性为F大调。这个乐章根据作者所写，其主要的内容描写的是：“夏日黄昏、他在乡间听见两个牧人呼应演奏的曲调——牧歌二重奏。这些声音，周围的自然景色、微风拂荡树叶的轻轻响动，不久前曾经鼓舞过他的希望的闪光，——它们使他心中感到异乎寻常的宁静，使他的思想带有了较为明朗的色泽……。但她又重新出现；他的心缩紧了，悲伤的予感使他焦急不安，——假如她欺骗了他……。两个牧人中的一个重又吹起那朴素的曲调，另一个却不再应和。夕阳西下……

远处传来了隆隆雷声……孤独……沉寂……。”这是一副十分出色的描绘大自然景色的风景画，作者在这个乐章中精巧的运用了管弦乐配器色彩，以及和声色彩，细致的刻划出纯朴而可爱的田园风光，富有诗情画意，展现出一副美丽的图画。但是，作者在这里不单纯只是为写景而写景，而是见景抒情，情景交融、人物的表现主要通过恬静而安适的大自然景象的衬托，深刻的刻划出内心的徬徨和寂寞。总的来说由于情节内容的特殊需要，而使这个乐章的曲式结构——复三部曲式具有较大的特殊性，下面具体分析一下。

引　子（开始到㊲）乐曲开始的引子，是以英国管与双簧管相呼应来模仿民间牧歌二重奏，仿佛呈现出：“夏日黄昏，他在乡间听见两个牧人呼应演奏牧歌”的景象，如：

例165　　　　第三乐章“牧歌二重奏”



复三部曲式第一大部分（标号㊲到㊶）是一个单三部曲式。它的第一小部分是由第一小提琴伴随着长笛，以两个PP的力度，在牧歌二重奏的引子准备之后奏出恰适而具有田园风味的主题，如：

例166　　第三乐章第一主题



主题一开始便把人们带到、恬静而安适的大自然的境界之中，这个主题是一个两句收拢性的乐段，F大调，而后有四小节的补充并具有连接的性质。随即主题反复一次。第二小部分中部是一个中间类型的段落，在这个部分中主要着重于自然景色的描绘。第三小部分再现打破了传统的三部曲式中收拢性的结构特征，（标号㊴5小节后至㊶），而使这部分再现在属调上进行，最后结束在下属调上。这种调性的按排，造成了音乐的不间断的发展，并给音乐增添了明朗的色彩，形成曲式结构上的特殊性。

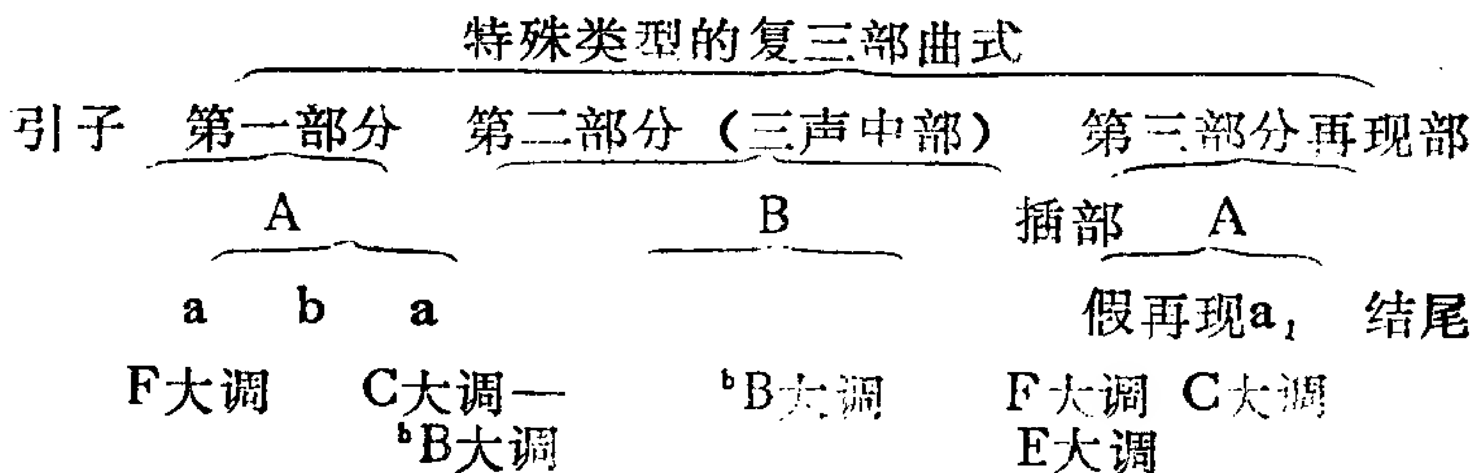
复三部曲式的第二大部分中部（标号㊶到㊸）是三声中

部——其主题是固定乐思的变型，降B大调。它是在恬静而安适的大自然境界的对照下又重新出现的这个主题——即固定乐思主题。这个主题的出现表现出："他的心缩紧了，悲伤的予感使他焦急不安，假如她骗欺了他……。"这里需要注意的一点是，当中部完了之后没有直接进入再现部，而是先在主调F大调上引进了一个与主题相近似的新主题即称插部（标号㊸到㊹）然后再进入再现部，这是一个曲式结构上的特殊处理。

复三部曲式的第三大部分再现部，（标号㊹到㊾）由于作者在这里采取了一系列的特殊手法处理，而使这部分再现具有很大的特殊性。首先开始主题的再现是在属调C大调上进行，即称假再现，（标号㊹到㊻）并与引进的新主题构成对位，它好像是插部音乐的继续和发展，而后有4小节的连接，引出主题的真再现（标号㊼到㊾）。但是，这个再现只是在主调上再现了主题的片段，并加以概括发展，因而使这部分明显的具有收束性的特征，给人一个强烈的收束感。所以说它很像是这个乐章的结尾，但真正的结尾不是这里，而引子材料的再现才是真正的结尾（标号㊾到最后）。但在这个结尾中引子的再现，由原来的二重奏变为只有英国管独奏的单一声部进行，仿佛是原两个牧人中只剩下一个重又吹起那朴素的曲调，而另一个却不再应合，随后夕阳西下远处传来了隆隆的雷声……。音乐渐渐的消失

表现出内心的徬徨，孤独和寂寞。

总之，这个乐章在曲式结构上，采取了一系列的特殊手法处理，以及音乐上所表现出来的不间断的发展，而使这个复三部曲式具有很大的特殊性，它实际上是基于三部曲式与多段体相结合的原则写成，但三部曲式原则在曲式中起主导作用，所以把它看作是一个特殊类型的复三部曲式结构较比确切。图示如下：



第四乐章“赴刑进行曲”，是用循环体曲式写成，主调为G小调。根据作者所写这个乐章主要是在描写：“梦中，他杀死了自己所爱的人，被判死刑，在忽而阴森凶暴，忽而庄严辉煌的进行曲声中他被引往刑场。沉重步伐的暗哑音响接替了极为喧嚣的嘈杂敲打声。被末，那执拗的念头重又出现，仿佛是关于爱情的最后思索，它立刻被致命的一击所打断”。总之，这个乐章的按排表明了情节发展到极尽绝望的境地。整个的音乐情绪是沉重而极其恐怖的，并与前几个乐章形成鲜明的对比。下面具体分析一下。

引　子这个乐章一开始有一个引子（开始到㊿后2小

节），这个引子主要是用打击乐、低音弦乐及铜管乐，以PP的力度弱奏开始，形像的描绘出森严而恐怖的赴刑行列由远即近的情景，渲染了赴刑的森严可怖气氛。

循环体的第一部分（标号㊿两小节后到㊸）是一个同一材料构成的单三部曲式（移调中部）g小调，它具有进行曲的特点。整个第一部分是建筑在一个阴森、冷酷而具有特性的基本主题的基础上多次反复变奏发展而成。这个基本主题是一个一句开放性乐段如：

例167　　第一基本主题



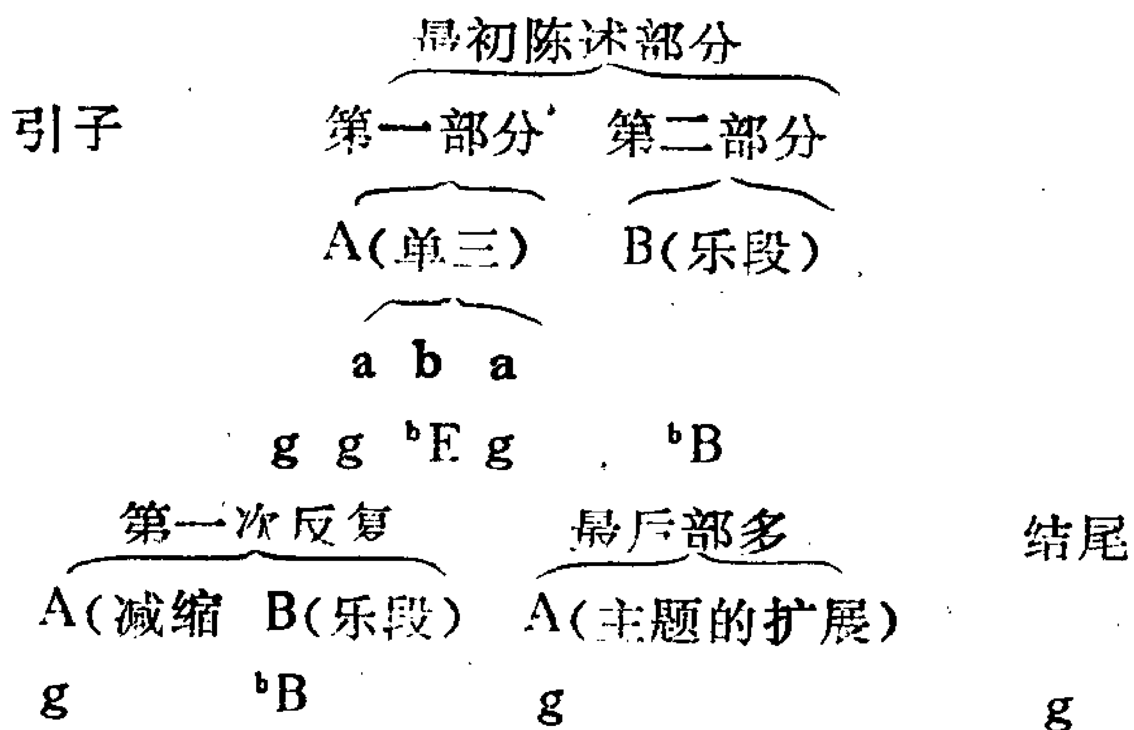
循环体的第二部分（标号㊸到后16小节），整个是一个两句重复类型的收拢性乐段，降B大调，构成这个部分的基本主题是庄严而辉煌的，并具有收拢性特征。它与阴森、冷酷的第一基本主题形成鲜明的对比。如：

例168　　　　　　　　　　　　　　　　第二基本主题



整个第四乐章“赴刑进行曲”就是建立在这两个基本部分主题的依次轮流反复的基础上构成。在依次轮流反复的过程之中，第一部分反复出现时，在结构上是原呈述的减缩，第二部分在结构上不变。整个反复是随着音乐情绪的发展按着由简到繁的原则进行，表现了赴刑的行列由远即近越来越强的景象。第一部分作为反复的最后部分，最初陈述的第一部分在这里得到了较大的扩充和发展，并逐步形成一个高潮，最后接结尾。

结 尾（标号㊼6小节后到最后结束）整个结尾包括两个部分构成，结尾的开始部分是用了第一基本主题的因素概括的加以总结发展，它好象是整个音乐发展的继续，在这里需要注意的一点是，整个乐队的弦乐组以ff的力度在低音区齐奏，并发挥了G弦的威力，再在木管和铜管的配合之下渲染了阴森而恐怖的气氛，这儿可以说是到达了顶点。随即引出固定乐思的片段，而由单簧管以PP的力度在G大调上奏出，仿佛是在执行死刑之前"她"在他的脑海中的最后一"闪念"表现出爱情的最后思素。而这个"闪念"立刻又被致命的一击所打断（整个乐队以强有力的力度全奏g小调主和弦）随后乐队以ff的力度，强有力的在主调g小调上园满的结束了整个第四乐章。图示如下：



第五章"魔宴之夜的梦"是用多段体曲式写成，这一乐章的音乐是继前一乐章"赴刑进行曲之后其主要内

容是在描写："他在魔宴上发现自己处于为埋葬他而聚集在一起的成群的幽灵、巫师和鬼怪之中。奇异的喧闹、呻吟、狂笑、远处的叫喊仿佛在彼此呼应……。情人的曲调又一次出现，但已失去了它自身高尚、温驯的性格；现在堕落为支鄙俗、刺耳、丑恶的舞曲。这是她参加魔宴来了……。迎接她的是欢乐的嚎叫……她加入到魔怪的暴饮狂欢之中……送葬的钟声，对于Dies irae（愤怒的日子）的诙谐讽刺，魔怪的轮舞。Dies irae和魔怪的轮舞混合在一起。"从内容上看这一乐章大体上可分为五段：

（Ⅰ）魔宴之夜的序幕（引子）

（Ⅱ）愤怒的日子

（Ⅲ）魔怪的轮舞

（Ⅳ）愤怒的日子和魔怪的轮舞

（Ⅴ）结尾

情节内容的发展是这一乐章构思的主要基础，下面具体分析一下。

第一段"魔宴之夜"的序幕（开始到⑯）它是整个第五乐章的引子，作者在这一段里创造性的发挥了管弦乐的色泽及表现性能，形像而概括的勾画出"魔宴之夜"的景况，渲染了阴森而恐怖的气氛。这个引子比较大，从情节内容上看包括三个小段落构成。

第一小段（开始到⑫后14小节）着重于气氛的描写，实际上它是作为序幕的引子。这里需要注

意的一点是在乐曲的一开始，整个弦乐组在打击乐、铜管乐、木管乐的伴随之下，以PP的力度的弱奏振音开始，这儿连续不断的减七和弦的运用及半音阶的进行，再加上明显的管弦乐分组，形像的表现出“他在魔宴上发现自己处于为埋葬他而聚集在一起的成群幽灵、巫师和鬼怪之中。奇异的喧闹、呻吟、狂笑、远处的叫喊仿佛在彼此呼应”的这些情形，并为“情人曲调”的再次复现作好准备。”

第二小段（标号㊷4小节到㊺3小节）是“情人曲调（即固定乐思的变型）的再次复现。但是，在这儿她已失去了它自身高尚，温驯的性格；现在堕落为一支鄙俗、刺耳、丑恶的舞曲。如：

例169



“情人的曲调”先是在轻轻敲击的定音鼓和小鼓的背景上，由C调单簧管以PPP的力度奏出，使它参生一种远距离的效果，仿佛她由远而近的参加魔宴来了。随后紧接着就是整个乐队以ff的力度快速的喧嚣声，表现出迎接她的是欢乐的嚎叫，而后她又在降E大调上再次重复一次，并加以扩充和发展，表现出她已加入到鬼怪的暴饮狂欢之中，充分地显露出她那鄙俗而丑恶的形像。总之第二小段包括这两部分构成。

第三小段（标号㊿3小节后到⑯）没有什么特殊的地方。它只是第一大段到第二大段的过渡。在这里我们可以听到正如作者所说的“送葬的钟声”，它为“愤怒的日子”的主题引出从气氛上作好了准备。

第二段“愤怒的日子”(Dies irae)（标号⑯到⑳后2小节）是以中世纪欧洲的宗教音乐安魂弥撒中“愤怒的日子”作为主题写成，这段音乐的本身是个单三部曲式结构，并包括有一个连连过渡构成。这个主题是在送葬钟声的伴随下引出的，它进一步表明了作者对当时宗教的极大的讽刺和嘲弄，从而表现出作者的叛逆精神，整个第二段音乐具有浓厚的宗教音乐特点，我们这样讲不仅仅只是作者在这里采用了宗教音乐安魂弥撒中“愤怒的日子”的主题，这只是一个方面，而在乐队的写作手法上主要是仿校了宗教中圣泳合唱的写法。下面具体分析一下。

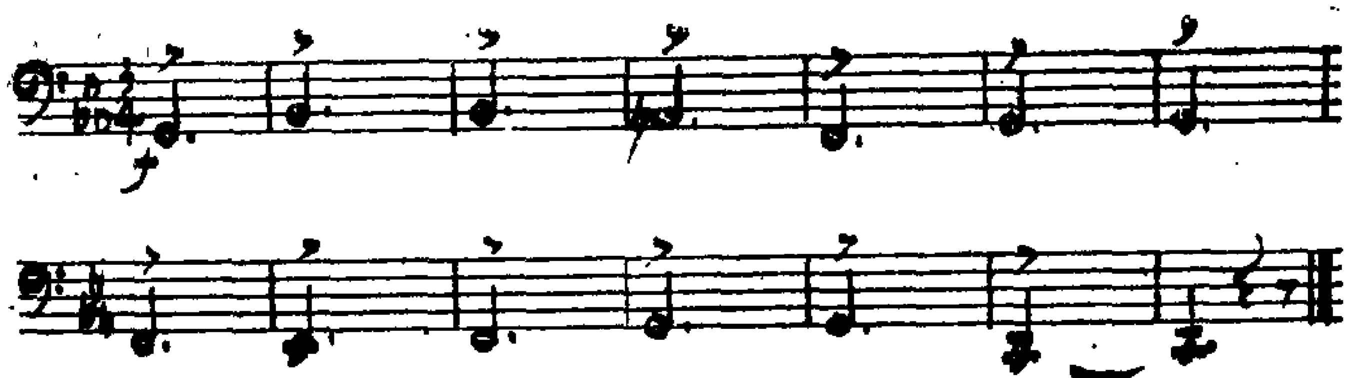
整个三部曲式的第一部分（标号⑯6小节后到⑰后1小节）主题是一个两句非方整性的收拢性乐段，调性为c小调。这个主题取材于欧洲中世纪宗教音乐安魂弥撒中的“愤怒的日子”。如：

例170



这个主题开始是由四支大管和两支大号在钟声的伴随之下奏出，紧接着由四支园号、3支长号紧缩重复主题，这像是宗教合唱的呼应，而后再由乐队加以补充，这都是宗教合唱中的手法。第二部分中部（标号⑰2小节后到⑱）是一个新的带有些对比性主题。如：

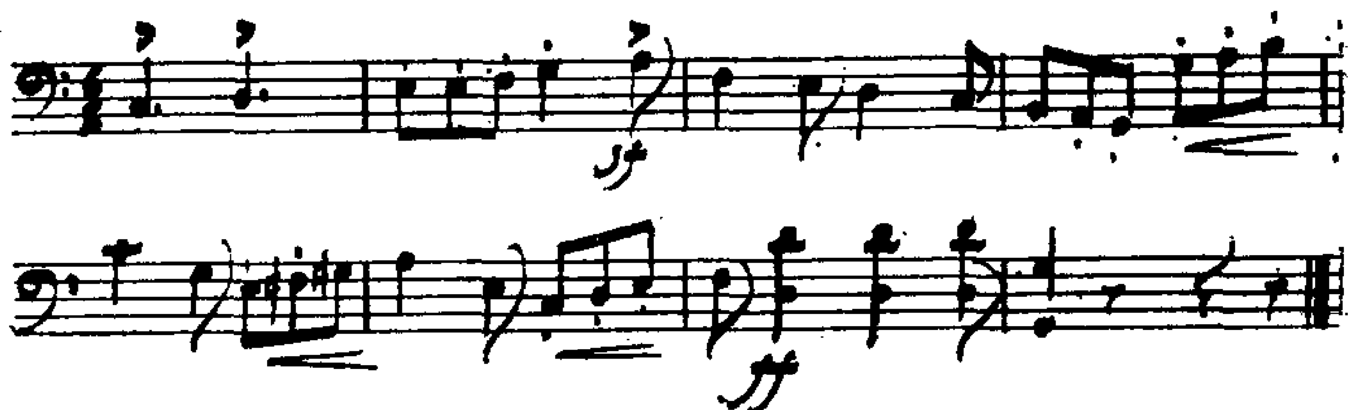
例171



这个中部在写作手法上与第一部分相近似，在调性上有些对比。这个主题可以看作是一个由两句构成的转调乐段、开始在g小调上，而后又回到c小调上来。第三部分（标号㊳到㊴）是第一部分的再现。总的来看，这三个部分在写作手法上都是采用一种手法写成。最后有一个连接过渡，（标号㊱1小节后到⑰后2小节）进入第三段。

第三段“魔怪的轮舞”（标号⑰2小节后到㊶后7小节）是赋格段。这一段是继“愤怒的日子”后主要描写，魔宴上魔怪舞蹈的场面，这是在一段安静之后，音乐显得顿时活跃起来，它与前段形成鲜明的对比。赋格段的主题先由低音弦乐器奏出。如：

例172



第四段“愤怒的日子”和“魔怪的轮舞”（标号㉛7小节后到㉟后11小节，整个第四段在写法上是非常特殊的，作者在这里综合了主调音乐和复调“音乐的表现手法，把“愤怒的日子”（主调音乐）主题与“魔怪的轮舞”（赋格段）主题二者重叠在一起，好像是在作为二重赋格曲中再现部式的双重主题结合，但总的来看又不是赋格曲，所以说造成了这个乐章在写作上的特殊性。从音乐的发展来看这一段音乐非常活跃、热烈，它是整个末乐章音乐发展的高潮，而后进入结尾。

第五段“结尾”，（标号㉟11小节后到最后结束）主要运用了魔怪轮舞的主题因素加以归纳发展，它继第四段的高潮之后，整个乐队以极强的力度快速的全奏，使整个交响曲以狂热而急速的魔舞宣告结束。

总之，通过上述分析我们深深的感到，柏辽兹在致力于交响乐创作方面，表现出了非凡的才能和巨大的创造性。这部作品不论是从形式上还是从体裁的选择上看都具有鲜明的浪漫主义特点，作者在这里成功的把文学与音乐结合起来，

创造出了音乐与情节内容相联系的新型标题交响套曲，为已后交响乐创作开辟了新的途径。柏辽兹的“幻想交响曲”在内容上更大程度的带有一定的自传性，作者在变革现实的生活斗争中，以自己的切身经历和体验，并通过自己的艺术作品发泄对现实生活的极度不满，倾诉着内心的苦闷和精神上的苦痛。但是，这种对现实生活的极度不满多半是找不到出路的，并带有消极的悲观主义情绪。这是小资产阶级知识分子在资产阶级革命性处于衰退时期思想上的一种反映，这在柏辽兹的“幻想交响曲”中充分地体现了出来。这种思想反映与“柴科夫斯基”相比有某些共同之处，但与处于资本主义上升时期富有战斗性，并充满着乐观主义精神的贝多芬相比，却正好相反，在柏辽兹的作品中几乎难于找到鼓舞人们斗争意志的英雄形像，所表现出来的却是孤独、寂寞、抗拒、嘲弄，柏辽兹的幻想交响曲就是典型的代表作。

第十三章　标题音乐

第一节　概　　述

标题音乐作品都有它一定的具体内容，而这些作品主要是通过音乐手段，形象而概括的去反映现实生活中的某一事件，或根据文学、戏剧，像小说、诗歌、神话故事、民间传说等等，都可作为主题素材在音乐作品中得到具体的体现。总之，广义的讲，凡这种根据具体的题材内容写成，并用之相应的文字名称标示出来的音乐作品，都称之为标题音乐。

在欧洲十九世纪浪漫主义时期，标题音乐颇为盛行。许多标题音乐作曲家，很喜欢在他的器乐作品中选用文学题材，或依照现实生活中的某一事件作为题材写作，由此而涌现出了不少标题音乐作品。比如：柏辽前的“梦幻交响曲”贝多芬的“第六田园交响曲”等作品。然而，在俄罗斯的音乐创作中，标题音乐创作得到了足够的重视，并获得了较大的发展，产生出了不少优秀的标题音乐作品。比如：李姆斯基的交响组曲“天方夜谭”，莫索斯基的钢琴独奏曲“图画

展览会”等等。与此同时，在标题音乐作品中还产生了许多新的体裁。如：狂想曲、幻想曲、叙事曲、随想曲、交响诗、独乐章协奏曲等体裁形式。这些作品都充分的体现出不同曲式原则的相互渗透或综合运用这一特征，并使曲式更加趋向自由化。在创作中这一特征有时表现作品的局部范围之内，比如：李姆斯基的“天方夜谭”第二乐章，整个是一个典型的复三部曲式，但它的第一部分是用变奏曲写成，而第三部分再现部仍然是变奏曲。从这个例子中可以明显的看出，两种不同曲式原则的同时运用，但它又是以复三部曲式为主导因素。有时整个作品兼用两种曲式原则写成，当分析这种作品的时候很难以确认它是哪一种曲式。比如：莫索斯基的“图画展览会”就是属于这种类型的作品。它既具备回旋曲的特点，又具备组曲的特点，由此产生了新的曲式原则，即称组曲式的回旋曲。在创作中有时由于情节内容的需要，而不得不打破传统的曲式结构，并给曲式带来了特殊性，这也是常见的现象（参看柏辽兹的“幻想交响曲”第一乐章）。

标题音乐与无标题音乐相比，对现实更有直接意义，因为具体的题材（包括现实题材和历史题材在内），可以促使作曲家，更好的准确的反映现实并为现实服务。同时由于具体的标题，又可以帮助人们更好的理解作品的内容及作者的意图。所以说标题音乐在我国具有传统的历史，并在整个音乐中具有重要的地位，可以说是我国音乐创作中的一个特点，尽管在建国以来也出现了一些无标题音乐作品，比如：罗宗容的“钢琴小奏鸣曲”，瞿维的“弦乐四重奏”等等。但这些作品在我国整个音乐创作中所占的为数还是极少的，绝大

数都是标题音乐作品。比如：古琵琶独奏曲“十面埋伏”，古琴独奏曲“高山流水”，还有建国以后的“梁祝小提琴协奏曲”，“嘎达梅林交响诗”等等。所以说标题音乐有着广泛的群众基础，深受群众的喜爱。

第二节 有关标题音乐的写作

标题音乐和一般普通的奏鸣曲、回旋曲、变奏曲等作品不同，而有其本身结构形式的规律性。通过许多标题音乐的分析看，一般情况下，标题音乐的结构形式，主要是建立在具体题材内容的基础上，也就是说具体的题材内容乃是标题音乐构思的基本原则。因此，标题音乐的写作和一般奏鸣曲、回旋曲、变奏曲等作品的写作杰然不同。在写标题音乐作品时首先应该考虑到内容然后根据具体的题材内容加以分析研究、从而选择适当的形式去表现，这是标题音乐写作的一个基本规律。大家都知道内容决定于形式，关于这一点在标题音乐作品中体现的更加清楚。有些青年作曲家。因为缺乏实际创作经验，在写标题音乐时往往首先考虑形式的问题。有些学生也曾这样讲：“老师！我想写一个奏鸣曲式反映郑成功……”。总之，这种思路不妥当，即使写出来这种作品也是文不对题。还有一种作品，说是标题音乐，但写作时并没有从内容出发，写的比较抽象，当写完后可能因为配合某种需要，而给它硬按上一个名字标题。然而，在另一种情况下，可能同是这首乐曲再换一个名字标题，这在实践中确有这种现象，但它已失去了标音乐的含意。具体的题材内容，故然是标题音乐写作的主要依据和基础。但它毕境还是

音乐，所以音乐必然就有音乐表现的特点。它不能也不可能象文学、诗歌、戏剧那样详细而具体。因此，在标题音乐的写作中，绝不能纠缠在题材的某些细微情节上，这就要求作曲家对具体的题材善于高度的概括和规纳，从而确立题材的中心思想，这是标题音乐写作中的重要环节。现在先以何占豪、陈纲的“梁祝小提琴协奏曲”为例，分析一下有关标题音乐写作中的几个问题。因为这部作品是取材于我国民间故事“梁山伯与祝英台”，并以越剧中的部分曲调作为素材写成的一首单乐章标题协奏曲。它是我国交响乐在民族化道路上一次成功的赏试。当作品闻世后立刻赢得了听众的好评，人们称之为：“我们自己的民族化的交响乐。”

“梁山伯与祝英台”这个民间传说，主要是在叙说梁祝这一对男女青年恋爱的悲剧。它具有反封建的意义，并带有一定的人民性。当作者选择这一题材时，首先对这个民间故事进行了全面分析，并把它概括的规纳为三个主要部分，即：相爱、抗婚、化蝶三个部分。这就使这个民间故事“梁祝”反映在结构上明显的带有三部轮廓的特点。然后，在这个分析的基础上，按着音乐表现的特点又确立了它的中心思想。整个故事中表现出两种对立力量的矛盾冲突，即爱情本身的力量和阻碍爱情（残暴的封建势力）的力量。这两种对立力量的冲突乃是故事中的主要矛盾，也是情节发展的主要动力，它是揭示题材中主题思想的主要方面。作者根据这个集中而概括的分析写出了三个具有代表性的主题：

第一主题，纯朴美丽的爱情主题（主部），性质抒情而优美是一个两句对比类型的乐段，慢中板、D徵调式。这个主题是爱情的集中体现，它形像概括，内容非常丰富，是整

个乐曲音乐发展的主要基础（参看例133）

第二主题（付部）是一个不分句的乐段，B征调式。这个主题具有轻快活泼的特点，它形像而概括的体现出梁祝同窗三载，共读共玩的幸福生活。它和第一主题在速度上形成鲜明的对比，但实质上性质是一样的，它描写的像是一个问题的两个侧面（参看例116）。

第三主题残暴的封建势力主题。这个主题是阻碍爱情的力量，它与纯朴美丽的爱情主题，即第一主题形成尖锐的矛盾冲突，这是音乐发展的主要动力之一。

例173

残暴的封建势力主题



当主题写好之后，这在创作中仅仅是个开始，下步紧接着就是要考虑采用什么曲式来写。前面已明确的讲过，在梁祝小提琴协奏曲的整个构思中，确立了两种对立力量的矛盾冲突，即爱情本身的力量和阻碍爱情（残暴的封建势力）的力量。这两种对立力量的矛盾冲突乃是音乐发展的主要动力。在这种情形下，可以看一看究竟采用什么形式，才能更好的展开这两种对立力量的矛盾冲突呢？现在看来只有选择具有戏剧性结构特征的奏鸣曲式，才更适合这个题材中心思想的体现。假如采用回旋曲、变奏曲等曲式都不能胜任。因为在这些曲式中缺乏戏剧性结构的缘故，所以必须采用奏鸣

曲式。

标题奏鸣曲式与一般奏鸣曲式不同。在标题奏鸣曲的写作中，由于情节内容的特殊需要，不得不打破一般普通奏鸣曲式的结构规律。所以，往往会引起曲式上的种种变化，或采用一系列特殊手法来处理，这是常见的现象。因而使奏鸣曲式显得更加自由广阔。通过对许多作品的分析看，标题奏鸣曲式的各个部分，比如：引子、主部、副部、以及过渡等部分都可能引起扩展，或引进新的插部。这一些在“梁祝小提琴协奏曲”中，都明显的表现出来。现在再来看一看“梁祝小提琴协奏曲”在曲式结构上的特殊处理吧：

呈示部主部是一个单三部曲式，这种结构在浪漫主义时期并不希罕，但在古典奏鸣曲中主部采用单三结构写成的不太多。而且这个单三又不同于一般的单三。它明显的具有收拢性的特点，这正好与我国民族传统的曲式结构紧密相联系。所以使人听了非常亲切。这种结构的处理手法恰恰是由于内容的需要所决定的。它的第一部分主题的呈述是独奏小提琴在清淡的竖琴的伴随下，奏出纯朴美丽的爱情主题。第二部分中部是用小提琴与大提琴呼应对即答即二重奏的形式，借以描写梁祝在草桥亭畔双双结拜的情景。第三部分用乐队再现了第一部分主题，最后园满的结束了主部。

呈示部副部是采用活泼而轻快的回旋曲写成。在这部分中主要是描写梁祝同窗三载共读共玩的幸福生活。假如只用副部开始的一个不分句的乐段，要表现这一个内容那是远远不够的。所以作者在这里采用回

旋曲式来写却非常恰如其分。

呈示部结速之后，按传统的奏鸣曲式结构来讲应该进入展开部，但由于情节内容的需要而引进了一个新的插部，这个插部的主题是由主部主题即爱情主题引伸发展而来，并用独奏与乐队交替演奏的形式，借以描写梁祝长亭惜别依依不舍的情景。这就打破了传统奏鸣曲式的结构概念，从而引起曲式结构上的变化。

展开部中引进新的插部，这也是梁祝小提琴协奏曲在曲式结构上所采用的一种特殊处理手法。由于描写梁祝楼台相会互诉衷情的情景，所以，作者在展开部中引进一个新的插部。这个插部的主题是从主部主题即爱情主题引伸发展而来，在这里并采用小提琴与大提琴二重奏的形式奏出，但这里的主题曲调却显得沉痛悲切，借以描写梁祝楼台相会互诉衷情的情景。

再现部主要描写人们对梁祝这一对男女青年恋爱悲剧的同情和歌颂，作者在再现部的开始用长笛和竖琴、将音乐带入神仙的境界，随及加弱音器的小提琴声部重复再现了主部的爱情主题，借以描绘梁祝在天上化成蝴蝶，翩翩起舞，这是人民的衷心愿望和想象，从而表现出人们对梁祝忠贞爱情的歌颂。由于这一内容的特殊需要，所以在再现部中省略轻快而活泼的副部这是自然的现象。

现在再来看一看莫索斯基的钢琴独奏曲“图画展览会”。这部作品于1874年原为钢琴而写，后经拉威尔改编为

管弦乐曲，并于1923年5月3日在巴黎正式与听众见面，获得了听众的好评。这是一部著名的标题音乐作品。

“图画展览会”是莫索斯基为纪念他的朋友哈德曼而写。1873年莫索斯基的朋友建筑师兼绘画家哈德曼，因患急病去世，终年三十九岁。而后莫索斯基和美术家史塔索夫，将他生前所作的水彩画及设计图等作品，举行一次遗作展览，以此表示哀悼纪念，随及莫索斯基又用音乐作品的形式将此展览体现出来。这就是今天大家所熟悉的有名的钢琴独奏曲“图画展览会”。

关于这一思想内容究竟采用什么结构形式才能将它全面而准确的反映出来呢？如果采用奏鸣曲式肯定不行，因为这一题材内容没有什么内在的矛盾冲突，所以不需要用具有戏剧性结构特征的奏鸣曲式写。如果用组曲的形式有一点倒是可以，因为组曲它可以把展览会中的各个画面，用一个个独立完整的乐曲形像而生动的描绘出来，但它只是一个组曲，而不能构成为一个统一完整的钢琴独奏曲。所以用组曲的形式也不太合适。如果采用回旋曲看来比较适合。但是，作为回旋曲中的各个插部，又不能将图画展会中的各个画面，比较形像而生动的描绘出来。所以只用回旋曲式也不合适。在这种情形下，作者创造性的采用了回旋曲与组曲相结合的原则，用以表达这一特殊的构思内容，成功的写出了这部著名的钢琴作品“图画展览会”。其中主部“A”称为漫步。这个主题像征着参观展览的“人”，音调具有俄罗斯的民间特色。各个不同插部则是描绘展览会中的各个不同的画面。主部的每次出现，在调性、织体、结构等方面都有所变化，这表现参观画展的“人”，每当看完一幅画面之后，在

内心中所引起的不同反映。最后一个插部是由主部主题（即漫步）变化而成，气势辉煌而庄严，实际上是这部作品的终曲。

总之，这部作品表现的十分充分，其中每一个插部都是一个独立完整的小标题音乐作品，是在一个统一的主导线索下结合起来，又构成一个非常完整而统一的钢琴音乐作品。

第十四章　声乐套曲

第一节　概　　述

凡由几个（至少两个以上）段落，根据一个统一的思想内容作为构思基础，并按着一定的原则联合组成的供人们演唱（独唱或合唱）的大型声乐作品叫做声乐套曲。

声乐套曲与之前面所讲的任何一种形式都不同，其主要不同在于声乐套曲是供人们演唱用的。因而，表现在组织结构上、调性布局上、以及音乐发展手法等方面与之器乐套曲都有着显著的区别。在声乐套曲中由于受到人声演唱条件的一定限制，比如说音区、音域、以及音乐表现等等。所以，在创作中首先要考虑到人声演唱的条件，这是十分必要的。但是，人声最富有歌唱性，表现力也是十分丰富的，任何一种器乐都不能与之人声相比拟。再加上有歌词。因此，较比具体而明确的思想内容，乃是声乐套曲的一个重要特征。所以说这种形式最容易被人们接受。在过去的革命斗争中出现了

不少的优秀作品，像星海的“黄河大合唱”、“淮海战役组歌”等等。这些作品在当时的革命队伍中广泛的流传，并成为打击敌人鼓舞人们战斗的有力武器，对革命起到了积极的作用。有些作品像星海的“黄河大合唱”至今还闪烁着光辉。建国以来由于作曲技巧的进一步发展，而促使声乐套曲也获得了较大的发展，出现了不少歌唱党、歌唱社会主义，以及反映社会主义建设等方面的大型声乐套曲，并深受群众的喜爱。

声乐套曲是由需多个具有一定的独立性，并能表达出一定思想内容的较比完整的独唱、齐唱、重唱或合唱组成的大型声乐作品。因而，它与一般普通的一首歌曲（包括独唱、齐唱或合唱等）相比较，在表现上就有广阔的余地，并且气势磅礴而雄伟。所以，这种体裁形式反映内容比较全面深刻。一般重大的题材内容采用它最为合适。但作为声乐套曲中的各个段，在曲式结构上一般说来是较比自由的，这在前面已讲过，常见的典型现象大都是采用二部曲式、单三部曲式、分节歌式的变奏曲、循环体等曲式写成。有时也采用乐段写成。但奏鸣曲式、复三部曲式在声乐套曲中一般少见，几乎没有。在调性布局上一般说来与之器乐作品相比较却是更加自由一些。当选择调性时，虽然也要考虑调性的功能及色彩的对比，但主要的还是从人声演唱的条件出发考虑调性的布局问题，这是声乐作品所必须的。

第二节　声乐套曲的民间基础

声乐套曲这种体裁最初起源于民间。当我国还没有专业

作曲的时候，但在民间早已产生了丰富多彩的套曲形式，比如侗族的“坐夜歌”、四川的“川江船夫号子”等等。总之，很多。这一些都是我国劳动人民，根据它们彼时彼地的生活环境，风俗习惯，以及生产劳动创造出来的大型声乐套曲，为我们今天的创作提供了范例。固然在大型声乐套曲的创作中不能排除外来的影响，这一点也是必须的。但是，通过大量的作品分析看，凡是一部成功的有生命力的优秀作品，都与民间有着千丝万缕的联系。仅管这些民间形式是原始的，也是极其简单朴实的，但就是这些简单而朴实的原始形态，却是创作的基础，所以在讲声乐套曲之前，首先举几个例子分析研究一下：

（一）侗族“坐夜歌”，侗族是古越人的一支，现有八十多万人口，分布在广西、贵州、湖南一带。这个民族的音乐文化非常发达，侗寨一向有着音乐之乡的称呼。

在侗族有一种社交活动，即青年小伙子们夜里到别寨作客和姑娘们一起唱歌。这种社交活动在侗族叫做“坐夜”、或叫“行歌坐夜”。这是侗族的一种风俗习惯。坐夜歌就是“行歌坐夜”中所唱的歌，它具有严格的次序，并且是按着一定的格式组合而成的套曲结构，其中各个段落都具有相对的独立完整性，歌头有一个较长的引子，彼此之间是以并置对比的关系作为基础。但由于各个地区的不同，所以它的结构内容也不完全相同。就湖南一带侗族的“坐夜歌”来说，大都包括：双歌、十五歌、换歌、夜歌、十八歌几个部分构成。

双歌是男女青年一开始见面时首先唱的歌：

今天你来我不知道，

我在楼上你走楼底下过，
别个晓得打扮好了陪你坐，
我俩上山生产不知你那时来。

当双歌唱完一阵之后便换唱新腔，换歌的名称就是由此而来：

换一段吧，
换一个花样吧，
刚才织的是白布，
现在来织花布吧。
纺纱车有毛病，
要换根带子，
歌不好唱要换一段，
谁人不会换，
人家会笑他。

到了换歌时感情往往已深入了一步，这时出现了男女对唱：

女：要吃花鱼下河滩，
要吃鹅肉到寨脚，
要找好姑娘我们寨没有，
要找没有丈夫的就是我。
男：细竹做杆做不起，
坦麻编沙可编不起，
想你做妻子不能够，

想你母亲做岳母也不成。

花歌的曲调和换歌大体近似，其所以叫花歌，因为它是在换歌曲调的基础上进一步加花而成。总之，坐夜歌比较缓慢、悠长、篇幅比较庞大，而其中每一段都是一个独立的民歌体。这种套曲的内容和曲调大体上是固定的，在演唱时随着情绪的发展有时有所变化，但总的格式在演唱时必须按着它的严格次序进行。这时侗族人民根据自己的风俗习惯，长期以来所形成的一种结构原则。而情节内容的发展就是这种原则的基础。

（二）“川江船夫号子”是船夫们长期以来，在大江大河里同凶滩恶水搏斗的过程中，而创作出来的一部反映自己劳动生活的大型声乐套曲。（陶鹏、杜宇采编整理），它流行在四川一带的江面上，所以叫做“川江船夫号子。”

“川江船夫号子”具有浓厚的劳动气息和生活气息，它是船夫们在同凶滩恶水的搏斗中发自内心的怒吼，深刻的恐诉了万恶的旧社会。这是一部紧张而壮丽的战歌，表现出劳动人民具有战胜一切的英雄气慨，从而显示出我国劳动人民的无穷力量。它的结构严紧、气势磅礴，并富有显明的民族特色。在同大自然的搏斗中它起到组织指挥作用。整个套曲共有八段构成，从情节内容上看大体可分为三个阶段。

第一阶段风平浪静，这个阶段是描写船夫们在风平浪静时的工作景像。音乐徐缓而悠杨，节奏自由，歌词并带有叙说的性质。整个第一阶段共由三段平水号子构成。这三段布局的基本原则是按情节内容的发展，音乐情绪由弱到强，速度由慢板到中板。

（一）平水号子慢板、弱、A调。

（二）平水号子慢板D调。这段比较小它好像是第一段到第三段之间的准备，中间出现向C调方向转调，情绪较比第一段有所发展。

（三）平水号子中板，D调，这一段在情绪上较比前面两段紧张些。节奏果断有力，富有劳动的气息。

第二阶段是同凶滩恶水搏斗的阶段，在这一阶段中，主要描写船夫们同凶滩恶水搏斗的战斗场面，音乐非常紧张而激烈，它是整个套曲布局的核心部分，也是整个音乐发展的高潮。在这里我们可以看到，船夫同凶滩恶水搏斗的紧张景象。总的来看，歌词没有几句，大都是衬字组成的，这是符合客观实际的需要。正是因为这样，它在速度、力度、以及节奏等方面的配合下，渲染了紧张而激烈的战斗气氛。整个第二阶段共由四个小段构成，而这四小段的布局原则仍是按着音乐情绪的发展，越来越强、越来越快、越来越紧张，逐步推向高潮。

（四）"见滩号子"快板，A调这段是同凶滩恶水搏斗的开始阶段，即准备阶段。听！"天色变了、要起风暴、大浪要起。"这是船夫发出的警报，于是大家进入战斗的紧张状态，为下一段作好准备。

（五）“上滩号子”，快板、A调，这一段主要描写船夫们同凶滩恶水搏斗的激战场面，音乐十分紧张而热烈。

（六）“上滩号子”快板、A调，它继前一段继续同凶滩恶水搏斗，声势浩大，音乐情绪发展的更加激烈紧张。

（七）“拚命号子”快板、B调这一段是同凶滩恶水搏斗的最后阶段，也是决定胜负的关键，它是整个套曲的最高潮。在这一段中船夫们发扬了顽强的战斗意志，排除万难，战胜了凶滩恶水，撞过了险滩。

第三阶段胜利撞过了险滩，在这一阶段中主要描写船夫们战胜了凶滩恶水，撞过险滩后的胜利场面，音乐悠扬而徐缓，富有歌唱性，表现了船夫们胜利撞过险滩后的愉快心情。这一阶段只有一段，“下滩号子”因为内容的需要，这一段又回到主调A调上来。

（八）“下滩号子”慢板、A调。

总之，“川江船夫号子”内容深刻，结构完整而严紧，布局得当，它是船夫们日益继夜的在同凶滩恶水搏斗中，创作出来的一部具有很高艺术价值由八段构成的大型声乐套曲，演唱时非常振奋人心，深受听众的喜爱。当然，在劳动的实践中，它不像侗族的“坐夜歌”那样每次都要按着一个严格的次序进行，它多半根据劳动的情况需要唱什么就唱什么。因为套曲中的每一段都是一个独立的声乐作品，它产生

在劳动中并为劳动服务，这是劳动歌曲的一个特征。通过上述分析我们深深的感到，情节内容的发展，调性的布局（开始主调，结束于主调）及速度的变化发展，乃是这部作品组织结构的基本原则。这些原则对今天的专业创作都有着直接的影响。

第三节 声乐套曲的主要类型

在我国的具体条件下，音乐艺术同其它姊妹艺术相比较，还算是较比年轻的一种新兴艺术形式。它正在发展过程中。由于各个历史时期不同，写作技巧的不断发展，而声乐套曲大体可分为民歌联唱、组歌、大合唱等几种主要类型。下面分别讲一讲这几种主要形式的特征及写作。

（一）民歌联唱，根据一定的构思原则，按需要选择几首（至少两首以上）民歌组合在一起，填上新词，这样构成的声乐套曲，叫做民歌联唱。

民歌联唱是声乐套曲中最简单、最朴实的一种套曲形式。这种形式容易掌握、配合任务快、最易被人们接受，它是在我国具体的历史条件下所产生出来的一种独特的形式。大家都知道，在过去的革命根据地里，当时的条件可以说是很差的，包括演唱、演奏以及创作等方面都比较差，经过训练的专门音乐人材几乎很少，但是革命斗争的需要，在这种条件的迫使下，作为一个革命者，怀着强烈的革命责任感，发挥了无限的创造力，由此而产生了民歌联唱这种新的体裁形式，扩大了表现范围，当时在革命根据地里很盛行，并涌现出了不少好的作品。比如说“妇女自由歌”就是其中的典型

例子，并获得了世界第二次国际青年与学生联欢节独唱比赛三等奖。下面具体分析一下，阮章兢的“妇女自由歌”：

这部作品是阮章兢同志根据自己的创作构思需要，选用了山西省中部榆次、太谷一带的四首秧歌调即：“苦伶停”、“交城的山”、“卖烧土”、“大挑菜”四首，并按原秧歌调的情感填上了新词，由此组合而成，起名为“妇女自由歌”。

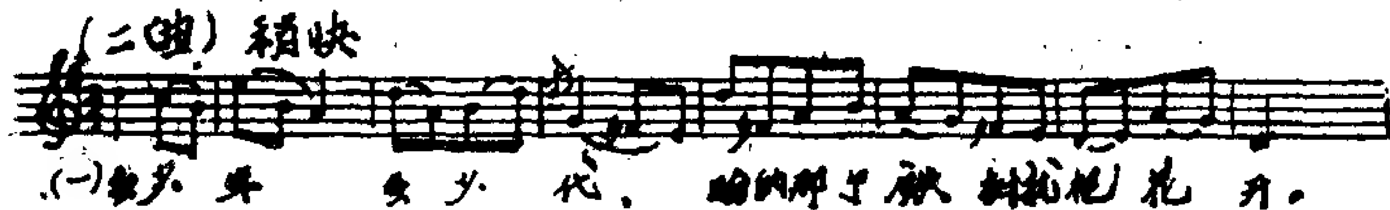
第一段“苦伶停”，这首秧歌调速度很慢，情调低沉忧伤。它作为妇女自由歌的第一首，主要表现妇女在旧社会，受双重压迫，而过着暗无天日的悲惨生活情景：

例174



第二段“交城的山“，这首秧歌调较比明朗，富有歌唱性速度稍快，它作为妇女自由歌的第二首与第一首形成对比，用来歌唱党、歌唱毛主席：

例175



第三段“卖烧土”这首秧歌调速度快，音乐情绪明朗活泼，表现出了妇女翻身得解放的愉快心情。

例176



第四段“大挑菜”这首秧歌调速度最快，音乐情绪较比第三段有了进一步发展，这里更加热烈有力。表现出妇女在获得解放后，积极参加生产彻底闹革命建设新中国的坚强决心。

例177



通过上述分析，作为构成妇女自由歌的四个秧歌调，是按着情节内容的发展及速度的变化（由慢到快再到最快）原则组合而成。各段之间即又对比又保持着内在的有机联系，形成一个完整而统一的声乐套曲结构。

（二）组歌，根据一个统一的构思而由许多个（至少两个以上）各自独立的较比完整的富有个性的段落（它可以是独唱、齐唱、重唱、或是合唱），并按着并置对比的原则，组合而成的大型声乐套曲，叫做组歌。

组歌是一种大型的声乐体裁，它容纳的内容多，表现的范围广，阵容雄伟而壮观。因此，一般反映重大的现实题材采用组歌的形式较比合适。如果拿它与民歌联唱相比，在声乐套曲的发展中，组歌的形式又向前发展了一步。但是，这种形式的伸缩性比较大，它可大、可小、可以简单、也可以复杂一些。因此它富有广泛的群众基础。所以深受作曲家的喜爱。在我国不同的历史时期，尤期是建国以来，组歌的形式获得了较大的发展，并涌现出了不少好的优秀作品。比如说解放战争时期的“淮海战役组歌，建国以后的“长征组歌”等等。都是非常好的典型例证。它们在不同的历史时期对革命都起了积极的作用。这些作品不论是从艺术上，还是从题材的选择上，以及写作等方面，都具有很高的艺术价值，值得我们研究学习。

现在先看一看“淮海战役组歌”，这部作品产生于解放战争时期，它是以淮海战役作为题材写成。整个作品的写作完全建筑在普极的基础上，这是当时在我国特定的历史条件下的产物，也是革命斗争的需要。整个组歌共由六段构成。其中每一段都是一个较比独立的，并可以单独演唱的群众歌曲，在当时的前后方广泛的流传，这是淮海战役组歌写作的一个特征。作者就是通过这些独立的群众歌曲，从各个角度去描写淮海战役中的各个不同侧面，并由不同的人分担去写。其各段之间即形成鲜明的对比，综合六段又构成一个完

整的统一体，形像而概括的反映了淮海战役的概况。下面具体分析一下：

第一段序曲、向憎词、余频、何方曲。大家都知道淮海战役，是三大战役中最后的一次，也是最大的一次带有关键性的战役。这一段作为组歌开始的第一段，概括的表现了中国人民解放军，在解放战争中勇往直前势不可档。由此揭开了淮海战役的序幕。整个第一段是带有合唱的歌曲，气势磅礴、坚定有力，C调。它可以合唱，也可以只唱一个声部，这主要根据演唱的条件而定。

第二段“乘胜追击”韦明词、亚成曲。这一段主要描写与中国人民解放军在淮海战役中，浩浩荡荡向南进军，于是敌人动摇了、混乱了、全线溃退向西逃跑，我军乘胜追击的激烈战斗场面。整个第二段是一般分节歌式的群众歌曲的写法，音乐坚定有力，结构为普遍的单二部曲式、G调。在这首歌中我们可以到处听到：“追上去！追上去！的嘶杀呐喊声，非常振奋人心。这里需要注意的是，它的第二部分，采用的是轮唱的形式。因而使这部分显得非常活跃，表现出我军不怕困难，不怕饥寒、乘胜追击迅速赶上去歼灭敌人的坚强决心。

第三段“捷报！捷报！歼灭了黄伯韬”，亚戚词曲。在淮海战役中，我军不怕疲劳，发扬了连续战斗的作战作风，一夜行军三百多里，不怕寒冷、堵截渡口、阻击部队，打跨了四个兵团的增援、英勇战斗，终于把黄伯韬兵团全部歼灭。这一段主要描写

我军在歼灭了黄伯韬兵团之后欢呼胜利的情景。音乐热烈欢腾，构结是有再现的单三部曲式，D调。整个第二段仍然采用的是群众歌曲的写法。这里需要注意的是，在这首歌中采用了齐唱、男女对唱的一呼一应的演唱形式，这种手法的运用是与热烈而欢腾的气氛相适应的。

第四段“挖工事”陈大荧词曲。当黄伯韬兵团全部被歼灭之后，徐州的敌人慌慌张张的向西逃跑，但神速的解放军在永城东北又把他们全部包围了，为了不让敌人逃走一兵一卒，紧紧的困住敌人，我军不分白天黑夜的在积极挖筑工事。这一段就是描写我军挖工事的场面。在这一段中由于内容的需要，在写作上以及在曲调等方面吸收了民间劳动号子，因而使它非常富有浓厚的劳动气息，越唱越有劲。在结构上可以看作是一个有再现的单三部曲式，F大调。从内容上看，整个第四段是继第三段之后又再一次的表现出我军从胜利争取再胜利的革命乐观主义精神，并与之前后几段形成鲜明对比。

第五段“狠狠的打”亚威曲，这一段是继前一段我军在永城东北筑成了强大的军事工事之后，对敌人形成了钢铁般的包围圈，紧紧的把战犯杜聿明指挥下的邱、李、孙兵团死死的困住，打破了敌人妄图逃往江南的梦想，掌握了这一仗的主动权。这是淮海战役中的最后一仗，也是关键性的一仗。我军以绝对的优势压倒敌人的一切。整个第五段就是描写我军在这种形势下所表现出来的革命乐观主义精神，

以及敌人必败，我军必胜的坚强信念。由于这一内容的需要，整个第五段的音乐采用了民间世俗性的写法。音乐活泼、乐观。在结构上采用的是民间三段体的形式写成。其第三段是第一段的变化重复，并扩充了4小节。第三段实际上是这首歌曲的结尾。但这个结尾比较大，独立性比较强、速度的变化也比较大，由慢到快，音乐坚定有力，整个第五段是E调。

第六段“歌颂淮海的胜利”张锐曲。我军在淮海战役中经过六十五天的英勇奋战，彻底干净的把蒋匪最主要的精锐主力五个兵团全部歼灭，活捉了战犯杜聿明，赢得了淮海战役的伟大胜利，因而使江北出现了新的局面。这一段主要就是描写在淮海战役取得胜利之后，我军民共同欢庆胜利的情景。同时它作为组歌的最后一段，实际上起终曲的作用，并且具有颂歌的性质，C调。整个第六段在写法上，采用了合唱的手法写成，但这种合唱非常朴实简练，在有条件演唱的情况下可以合唱，无条件时也可以齐唱，这种形式便于流传演唱，这是整个组歌写作的一个重要特征。

现在我们再看一看长征组歌。这部作品是肖华作词，晨耕、生茂、唐诃、遇秋作曲。大约于六四年前后和首都观众见面，该作品闻世之后立刻得到广大听众的好评。长征组歌是以举世闻名的红军二万五千里长征作为题材写成，这样大的一个革命历史题材，采用了响应的组歌形式去表现却正好恰如其

分，这也是组歌所以成功的一个主要原因之一。有些青年作曲家，在创作时首先考虑形式的问题，这是不行的，应该首先考虑的是内容，即从内容出发，然后采用与之内容相适应的形式去表现这是必要的。大家必须注意这一点，长征组歌在写作手法上、形式结构上，都比较朴实、简练、通俗易懂，其音乐语言非常富有民族特色，真正做到了深入浅出，这是长征组歌在创作上的重要特征，它与淮海战役组歌相比较，可以说又向前发展了一步。整个组歌共有十段构成，下面具体分析一下长征组歌。

第一段，“告别”中国工农红军在1934年时，由于党内王明的“左”倾机会主义路线的错误领导，未能粉碎蒋界石军队的第五次反共“围剿”。因此，迫使工农红军不得不放弃革命根据地而作战略转移，由此开始了举世闻名的二万伍千里长征。“告别”这首歌曲，就是描写红军离开革命根据地，并与众乡亲告别时的情景，这是一副真实生活的写照。

整个第一段“告别”，从歌词内容上看，共分三部分，其第一部分主要描写工农红军离开革命根据地时的情景。第二部分主要描写工农红军在离开革命根据地时与众乡亲告别的情景，第三部分主要描写革命的前景，歌词中明确的指出：“革命一定要胜利，敌人终将被埋葬。”充分的表现出工农红军必将取得胜利的坚强决心。这段歌词非常精练，内容深刻而生动。面对这样的一首歌词，应该怎样处理呢？作者从内容出发，采用了与之歌词相适应的民间传统

的三段体结构写成，也可以把它看作是一个无再现的三部曲式。它的第一段歌词处理的比较大，从音乐的结构上看包括两个小部分、第一个小部分是一个两句对比类型的乐段，反复一次。第一次停在属上，第二次停在主上。这一小部分作为整个组歌的开始其音乐具有颂歌的性质，宽广而深情。第二小部分是进行曲的写法，它好像是前段音乐的发展和继续，节奏坚定有力，气势宏伟。这一小部分是一个两句对比类型的乐段。整个第一段歌词在第一部分中先后重复了三次，并用不同性质的音乐去揭示，因而使歌词的内容交待的非常充分。第二段歌词，作者处理成为女声二部合唱，从音乐的结构看，这一部分作为"告别"的中部，其规模不大，它是一个四句对比类型的乐段、中速而深情的。第三段歌词作为"告别"的第三部分结尾，作者处理成为两句对比类型的乐段。它虽然不是第一部分的再现，但在音乐性质上却与开始部分相近似，这里需要注意的一点是，最后不完全终止的运用。这种不完全终止在这里运用的很好。它一方面加强了旋律的民族风格，另一方面避免了强烈的收束感，为整个组歌的最后结束留有余地。

第二段"突破封锁线"这一段主要描写红军被迫突围，冲破敌人重重封锁线时的激战场面，这是一首快速的进行曲，并在乐队的烘托下渲染了紧张而激烈的战斗气氛。

整个第二段从歌词上看不长，只有一段词，这一段的音乐结构，应该看作是一个六句构成的乐段。

但由于作者运用了重复模进、还有结构上的减缩、分裂与综合等手法，所以使这首歌在音乐上得到了充分的发挥，并扩大了曲式结构规模，这也是整个长组歌在创作上的一个特征。

第三段“遵义会议放光辉”中国共产党在1935年1月，在贵州省遵义城，召开了中共中央政治局扩大会议。从此结束了王明“左”倾机会主义路线在党内的统治，确立了以毛泽东同志为首的在党内的正确领导，使革命从胜利走向胜利，因此，遵义会议是中国革命史上具有伟大历史意义的转折点。

“遵义会议放光辉这一段主要描写遵义会议后在中国革命蓬勃发展的大好形势下，万民欢庆的热烈场面，从而歌颂了毛主席的正确领导。整个这首歌色彩非常明朗，音乐优美而热情，并富有鲜明的民族特色，它是一首多层次的抒情歌曲，整个第三段是采用了循环体的曲式写成，前面有一个引子，最后有一个尾声，下面具体分析一下：

引子，这个引子比较大，是一个由四句构成的乐段，作者在这里采用女声二重唱的形式作为这首歌的开始，速度稍慢，音乐抒情而优美。这个曲调作者是吸收了苗族的民间音乐写成，它是整个这首歌的民间基础。

循环体的第一部分总的看来它的基本主题是一个由四句构成的乐段。但这个乐段的前两句在开始时作了较大的扩充，整个第一部分前面的大部分是建立在这个基本主题前两句多次反复的基础上，而

后才出现后两句，这种处理手法的运用，使音乐造成非常热烈的气氛，从而表现了在革命蓬勃发展的大好形势下，万民欢庆的热烈情景。

循环体的第二部分，其基本主题是一个两句构成的乐段、慢速、颂杨地。它与第一部分形成鲜明的对比。但这个对比只是速度上的对比，而曲调上它是第一部分基本主题后两句的变化重复，这就充分的表现出速度对曲式结构形成的巨大作用。同一主题材料由于在这里速度变了，所表现出来的音乐情绪也变了，前面是热烈而欢腾的，这里却是具有颂扬的性质。

整个这首歌曲就是建立在这两个基本部分依次轮流反复的基础上。在反复的过程中随着情绪的发展，在合唱织体上有所变化，最后接结尾，使这首歌曲园满的结束。总之，整个第二段的音乐素材用的很经济节省，但表现的很丰富。图示如下：

	呈示组			
引子	第一部分	第二部分	第一次反复	结尾
	A	B	A　B_1	

第四段“四渡赤水出奇兵”毛泽东同志在遵义会议之后亲自指挥了“四渡赤水”之战。在这个战役中红军一举歼灭了敌军二十个团，取得了“四渡赤水之战的伟大胜利，从此红军扭转了败局，摆脱了被动局面，从胜利走向胜利。

整个第四段是一个双二部曲式，它的第一部分是一个单二、这个单二是由两个乐段构成，第一个

乐段是一个两个对比类型乐段速度稍慢，亲切而真挚的。第二个乐段也是一个两句乐段构成，而后又扩充了12小节，在情绪上它比前面较比活跃一些。整个第一部分主要是描写人民群众积极支援红军的热烈情景，从而表现出军民亲密团结的鱼水深情。它的第二部分是第一部分的变化重复，由于歌词内容的需要，其内部结构有所扩充变化，整个第二部分主要是描写红军机智勇敢的战斗精神，节节胜利，同时也描绘出敌人失败的狼狈景象，从而赞颂了毛泽东同志用兵如神的英明指挥。

第五段"飞渡大渡河"，大渡河位于四川省内，悬崖峭壁，水流湍急，是一道自然天险。蒋界石凭借着这个天然屏障，聚重兵堵截，妄图把红军一举歼灭于大渡河畔，但实得其反，我军在毛泽东同志的英明指挥下，征服了大渡河，打垮了河岸的守敌，取得了飞渡大渡河的伟大胜利。

整个第五段的规模看来不小，但结构却比较简单。这首歌曲的主要部分，基本上是建立在同一乐段的多次固定反复的基础上构成。之前有一个较大的合唱引子，它在紧张而急促的乐队伴随之下引出，渲染了异常激烈而紧张的战斗气氛，为这首歌曲的主要部分引出作好了准备。之后有一个补充，这个补充在整个这首歌曲中起到结尾的作用，宽广而宏伟，具有颂歌的特性。

总的看来这首歌的情绪非常紧张激烈，它是整个组歌音乐发展的高潮。作者在这里通过紧张而急

促的音乐形像集中而概括的描绘出红军强渡大渡河时的那种激烈而紧张的战斗情景，从而表现出工农红军是一支攻无不克、战无不胜的英雄军队。

第六段“过雪山草地”这首歌曲主要描写红军战胜暴风雪，终于越过了雪山，以及红军在草地上露营的情景。总的看来这首歌是采用单二部曲式写成，中速豪放的。它的第一部分是一个四句乐段，而后由男高音独唱重复一次。第二部分是一个两句重复类型的乐段，气势高亢而奔放，随即合唱先后两次作了较大的补充，造成了一人高歌唤起万众随 合 的 情景。这种壮阔而豪迈的歌声，振撼着沉睡的大地，表现出“红军不怕远征难，万水千山只等闲”的英雄气质。

第七段“到吴起镇”在毛泽东同志和周恩来同志亲自率领下的工农红军第一方面军，即中央红军，经过一年的长途跋涉和艰苦奋战，终于胜利的到达陕甘革命根据地。这一首歌曲主要描写当工农红军胜利的到达陕甘边区革命根据地时，与陕甘边区军民共同欢庆胜利的热烈情景。

整个第七段的写作，作者吸收了陕北的民歌素材，采用了民歌体的写法写成，鲜明的陕北地方特色及民间调式的运用给人的印像很深。全曲可以看作是一个单三部曲式。它的第一部分是一个四句构成的乐段，而后有一个补充。整个这部分是采用民间演唱的形式写成，即领唱与合唱的一呼一应，造成了热烈而欢腾的气氛。它的第二大部分具有鲜明

的民歌风味，中速、深情而赞扬的。在这里女声的音色发挥了突出的作用，并与之第一部分形成鲜明的对比。整个这一部分也是一个四句构成的乐段，而后有一句补充。第三部分基本上原样再现了第一部分，只是最后一句有所变化，使这首歌园满的结束在高亢而奔放的歌声中。

第八段“祝捷”中国工农红军第一方面军，和陕北会师的各路大军共同在毛泽东同志的亲自指挥下，在陕西北部直罗镇打了一个关键性的仗，并取得了这一仗的伟大胜利，为中共中央在陕北立足奠 定 了 基础。整个这一首歌曲，就是通过一位红军战士用家乡语言来描述这一胜利的。全曲共分三段，第一段是一个两句综合类型的乐段，音乐具有鲜明的湖南民歌特色，合唱的写法、稍快、情绪是乐观而诙谐的，它与第一段形成鲜明的对比。第二段也是一个四句构成的乐段，这一段主要是通过一个红军战士概括的描述，直罗战役前的情景，稍 慢、 叙 述 性的。第三段是合唱的写法。在这一段中重复了第二段中的一段歌词，它是一个两句乐段，情绪热烈而欢腾，主要描述胜利以及胜利后的欢呼情景，而后有一个小结尾，使这一首歌园满的结束在两 个P 的长音上。这是歌曲内容所需要的，这种处理手法会产生一种意境，造成一种远距离的效果。

第九段“报喜”这一段主要描述，第一方面军指战员，和革命根据地的军民，殷切怀念二、四方面军的阶级深情，以及表现二、四方面军在朱德、任弼时、

刘伯承、贺龙、徐向前等同志的率领下奋勇前进的情景。这首歌曲可以看作是一个比较特殊的二部式。它的第一部分是一个不分句的乐段，中速而深情地。主要描述，第一方面军全体指战员和革命根据地的军民，殷切怀念二、四方面军的阶级友情。它的第二部分稍快，热情而活泼的。整个这一段比较特殊，扩充的比较大，它包括两个基本段落构成，歌词是重复的，曲调也基本相近。第二个基本段落可以看作是一个复乐段，最后有一个小结尾，慢结速，整个第二部分主要表现二、四方面军，在朱德、任弼时、刘伯承、贺龙、徐向前等同志率领下英勇奋战，奋勇前进以及陕北军民准备迎接亲人的情景，总的看来，这一首歌曲的音乐素材用的很经济节省，其各段的音乐基本是建立在同一主题因素的基础上加以变化发展而成。

第十段“大会师”这一首歌曲是整个组歌的最后一段，壮严而宏伟，具有终曲的特征。这段主要描写红军一、二、四方面军和陕北红军，于1936年10月，在甘肃会宁县大会师的情景。从此，举世闻名的二万伍千里长征，就以我们的胜利敌人的失败而告结束。“大会师”一曲就是概括这一伟大胜利的颂歌。

整个这首歌在旋律曲调以及音乐结构上，基本和组歌开始的第一段“告别”相同。由于它是作为整个组歌的终曲，所以与组歌开始的一段相比较，稍有变化，通过分析单从音乐结构上看，最后这一

段终曲的写作，实际上是在开始第一段之前加一个气势磅礴的合唱引子及间奏写成，这是终曲所需要的，而中部由于歌词内容的需要，这里速度稍快，因而使深情的情绪变为欢欣鼓舞的情绪，从而表现出会师后军民欢呼歌唱的情景。除外没有多大变化。这种写法使组歌的首尾得到呼应，这是组歌的写作受大合唱的影响，而使长征组歌明显的带有大合唱的特点。

（三）大合唱，凡按着贯穿统一的原则，组合而成的大型声乐套曲叫做大合唱。

大合唱不同于组歌的形式，关键在于它的贯穿统一。但是，在近代作曲家的作品中，往往表现出综合运用的特征，因而使大合唱的形式常常受到组歌的影响，通过许多作品分析看，大合唱有两种基本情形。一种是整个大合唱表现出一气呵成的特征，中间不分段，或者说没有明显的段落划分。比如时罗蒙的“祖国万岁”就是典型的例证。一种是整个大合唱是由许多个段落构成。仅管它们之间的关系有对比并置的因素，这也是必然的。但是，贯穿统一的原则仍然是整个合唱的主导基础，（参看星海的“黄河大合唱”。）

在欧州大合唱的产生，常常是和宗教音乐相联系的，更直接一点说、大合唱起源于宗教圣泳合唱、通常称为教堂音乐，比如：贝多芬的“庄严弥撒曲”、巴哈的b小调弥撒曲”、莫扎特的“安魂曲”、柏辽前的“安魂曲”等等，都是为宗教服务的教堂音乐。它们都具有一定的顺序、并按着一定的原则相互结合而成的套曲形式，当时极为盛行。但在我国，这种大型声乐套曲已发生了根本的变化，那种与宗教内容相

联系的情形，在我们的创作中几乎没有。因而使它更加富有广泛的群众基础、并深受人们的喜爱。所以大合唱这种形式在我国获得了较大的发展，并涌现出了许多反映现实题材和革命历史题材的优秀作品。这是我国声乐套曲的一个基本特征。比如：星海的"黄河大合唱，萧白等人的"幸福河大合唱"、瞿希贤的"红军根据地大合唱"、时罗蒙的"祖国万岁"等等。下面特地举星海的"黄河大合唱"为例分析一下。

这部作品用星海同志自己的话说最为确切。他说："我要写一部代表我们中华民族的伟大的英雄气魄的合唱，采用"大合唱"的形式，这将是中国第一部新形式的大合唱…………。我们要民族的特色，新的技巧来写。"通过这几句话我们可以充分的看出，星海同志毕生的创作道路，和他们的创作思想。正是由于他怀着发展无产阶级革命音乐的雄心壮志，所以仅仅花了一个星期的时间，于1939年春成功的写出了我国第一部大型声乐套曲"黄河大合唱"，真正"为抗战发出怒吼、为大众谱出吼声。"这部作品气势磅礴、音调雄壮、感情深厚，并富有鲜明的民族特色，深受群众的喜爱。整个大合唱共有八段构成、其各段之间既形成鲜明的对比，又保持着内在的有机联系，形成一个完整的统一体。

第一段"黄河船夫曲"。黄河的雄伟气魄一向是我们中华民族的伟大象征，当你到过黄河之后就会看到船夫们拚着性命在同惊涛骇浪搏斗的情景，那高亢的号子与浪涛的呼啸声溶合在一起，形成一股强大的声势，但它不是一首单纯的劳动歌曲，而是惊心动魄的战歌。在这里作者用"黄河船夫曲"作为大合唱

的第一段，形像的刻画出我们中华民族的伟大气魄，并从而表现出中国人民坚强不屈的斗争精神。

整个第一段是用三部曲式写成，它的第一部分是一个急促的快板，坚定有力。这一部分主要描写船夫们在乌云滚滚，惊涛拍岸的黄河激流中，同惊涛骇浪搏斗的战斗情景。第二部分中部是一个两句乐段，稍慢。这一部分主要描写船夫们在同狂风巨浪搏斗后，终于胜利到达彼岸时的情景。曲调异常舒展而优美，与第一部分形成鲜明的对比，从而表现出人们在艰难的斗争中又看到了胜利的曙光，并充满了比胜的信念。第三部分再现部，这儿的音乐又回到紧张搏斗的战斗气氛之中，使这首歌得到呼应，这象征着斗争的不断性。

第二段“黄河颂”。这是一首男中音独唱曲、中速、作者在这里从内容出发，采用了独特的二部曲式写成，音乐不间断的发展，是整个这首歌曲的基本特征。它的第一部分是一个音域宽广、气息深长的主题，音乐豪迈而深情，并具有叙述的性质。这个主题充分的显示出黄河的雄伟气魄，叙述着黄河的远远流长、曲折婉转，以此象征着我们中华民族的历史悠久、幅员辽阔的景像。最后停在属上，使这一部分构成开放性的段落。它的第二部分比较大，从音乐情绪上看，它好像是第一部分的继续发展。整个这一部分的段落都是从“啊！黄河”开始，先后共出现了三次，内容一次比一次深刻，情绪一次比一次高涨。第三次“啊！黄河”的出现，形成全曲音乐

的顶点。这儿的音乐像是黄河水一样奔流不息，一泻千里、充分的表现出中国人民不怕牺牲、不畏强暴的斗争精神，最后接结尾。这个结尾好像是第二部分的补充，使整个这一首歌曲获得园满的结束。

第三段音乐诗朗诵“黄河之水天上来”。这一段是朗诵配乐，它是整个作品中不可缺少的有机组成部分，并起到独特的表现作用。这种情形在我们的创作中经常见到，它是我国声乐套曲创作中的一个重要特征，其开创者就是冼星海同志。“黄河之水天上来”是冼星海同志第一次成功的尝试和创造，为我们以后的创作开辟了先例。这一段朗诵诗写的非常有气魄，它与黄河颂的深刻内容，构成了“黄河史诗”，音乐是以三弦为主要乐器的交响篇章，这里需要注意的是：“三弦的调子里”，除了黄河的波浪澎湃声外，还有两个曲调的蕴藏：一个是“满江红”，另一个是：“义勇军进行曲。”

第四段“黄水谣”。这一段是采用“民歌体”的形式写成，即是一首新型的民谣体歌曲，整个结构是一个具有再现的单三部曲式。它的第一部分是一个四句收拢性的乐段，中速、音乐抒情而优美，并富有鲜明的民族特色。作者在这一部分中主要运用抒情如歌的民歌式的旋律曲调，描写黄两岸沃土千里，以及勤劳的中国人民在黄河两岸劳动，生活的情景。第二部分中部是一个四句构成的开放性乐段，音乐的开始非常低沉而凄凉，随后转入悲愤的控诉，表现出敌寇入侵的铁蹄践踏了祖国的大好河山，而敌占区的人

民处在水深火热之中，这里需要注意的一点是中部最后一个连续四度的下行结尾用的很好，这是一种不稳定的收束，非常感人，并为再现作好了准备。它的第三部分再现部是一个减缩再现的典范，作者在这部分中，运用简练而深刻的音乐语言，主要描绘出沦陷后人民妻离子散家破人亡的凄惨景像。

第五段“河边对口曲”。这一段主要通过两个背井离乡的老百姓的对话，深刻的揭露出敌人的残无人道，并指出人们所以遭到如此的命运，是因敌人的逼迫而造成，哪儿有压迫，哪儿就有反抗，由此激发起人们的斗志，于是两人一同踏上了战斗的道路。全曲是一个朴素的分节歌式的民歌风歌曲，其主题是一个两句对比类型乐段，音乐语言十分简练、生动，并具有浓厚的乡土风味。这里需要注意的是间奏的运用非常有意思，实际上这儿的间奏在乐句中起呼应补充的作用，并给这种表演形式增添了新颖的色彩。整个这首朴素的民歌风歌曲，就是建立在这个基本主题反复的基础上而成。最后有一个较大的结尾，它是建立在基本主题第一句反复的基础上，并越来越快，造成紧张而热烈的气氛，充分的表现出中国人民具有打败侵略者的坚强决心。

第六段“黄河怨”。这是一段感情深厚的女高音独唱歌曲，曲调简朴而深沉。作者在这一段中着力刻划遭受敌人蹂躏下的一个妇女的悲惨形像。她因失去丈夫和孩子而满怀着阶级仇、民族恨，对残暴的敌人发出强烈的控诉。这同前一段一样，从另一个角度

激发人们抗日的斗志。整个这首歌曲在结构上明显的表现出多段体结构的特征。全曲共分四段，层次一层比一层深入，音乐非常生动感人。

第七段“保卫黄河”，这一段是一首具有进行曲特点的轮唱歌曲，生气勃勃，坚定有力，具有浓厚的战斗气氛，这是整个大合唱的高潮，非常紧张热烈，作者在这里运用了生动而形像的音乐语言，以及坚定有力的进行曲节奏，来描写祖国的英雄儿女，奋起抗日保卫祖国的战斗情景。整个这首歌曲的写作是采用轮唱的形式写成。大家都知道，轮唱歌曲是一种最通俗的、最富有群众性的合唱形式，同时也非常有艺术效果。一般情况下快速的坚定有力的节奏，多半采用这种形式比较好。这首轮唱歌曲的主题是一个不分句的乐段。整个这首歌曲就是依这个基本主题先后进行二部、三部……。的轮唱。在轮唱的过程中并用衬字“龙格龙……。”使其基本主题加以扩充，因而使这首轮唱歌曲更加生动活跃，充分的表现出抗日武装力量的逐步壮大，革命队伍千军万马势不可挡。

第八段“怒吼吧！黄河，这一段是黄河大合唱的终曲，它与第一段相互应，并给予整个大合唱一高度的概括和总结。作者在这里从内容出发，采取特殊类型的曲式写成，全曲可分为四个段落，它的第一段可以看作是终曲的引子，气势磅礴、坚定有力，具有强烈的战斗性和号召性。第二段是紧接气势磅礴的引子之后，顿时展现出一个深沉、坚韧不拔的段落，

与其引子形成鲜明的对比。这个段落的基本主题是一个两句对比类型的乐段，它深沉有力，并具有坚强不屈的性格，充分的体现出中华民族的苦难历程，就象她的历史一样深远。但是，严酷的考验使中国人民锻炼的更加勇敢坚强。第三段是继第二段音乐又进一步的向前发展，并显得更加激昂高涨。这一段主要描写抗战的大好形势，它好象烈火一样燃遍了全国。第四段是整个终曲的结尾，开始是用了“黄河颂”的主题因素写成，而使黄河大合唱的首尾得到呼应，并加强了有机联系。而后是高亢有力的同音重复乐句作为终曲的结尾，这个同音重复的乐句共先后重复了五次，而且一次比一次快，一次比一次强，，“向着全世界劳动人民发出战斗的警号！”最后使整个大合唱强有力的得到园满而稳定的结束，这种处理手法是终曲所必须的。

总之，“黄河大合唱”这部杰出的革命音乐作品，是我国历史上第一部成功的大型声乐套曲，为以后的声乐创作奠定了基础，丰富了作曲法，成为我们今天学习的典范之作。

现在再来讲一讲清唱剧。它是大合唱的另一种类型，早期的清唱剧与大合唱相比其主要区别，在于清唱剧的本身具有戏剧性的结构特征，它是欧洲传统歌剧的前身。但是，在近代作曲家的创作中，尤其是在俄罗斯的音乐中，清唱剧与大合唱的形式基本上没有多大的区别，这儿只是作为知识性的一讲，不作过多的解释。

通过许多作品分析看，在我国声乐套曲的创作中，其中包括组歌、大合唱等形式在内，所反映出来的共同特征有如

下几点：

1、从内容上看，几乎全部组歌及大合唱都是充满了新内容，而这些新内容多半是以革命的现实题材，作为主题写成。比如说战争的主题、劳动的主题、社会主义建设以及在社会主义建设中所涌现出来的新人新事作为主题等等。或者是以革命的历史题材写成，除外很少见。从整个的结构上看，作为声乐套曲的第一段，总是以概括性或全面的描述为其特点。比如"淮海战役组歌"的第一段"序歌"就是典型的例证。"长征组歌"的第一段，虽然从歌词上看它是长征中的一个侧面，在这一段中具体的描写红军长征开始时与众乡亲告别的情景，但从音乐上看仍然具有上述的特征，其音乐雄伟壮严。

2、作为大合唱中间部分的各个段落，则是作品内容的主要部分。因为这些段落之间往往是用来指示题材中的各个具体侧面。也就是说，所要表达的内容通过中间部分得到具体的反映。比如说"淮海战役组歌"中的中间部分就是这样，它通过中间的各个段落具体的描写了淮海战役中的各个不同战斗场面。当我们听完之后便对整个淮海战役有一个全面而概括的了解。其它的像"黄河大合唱"、"长征组歌"、"幸福河大合唱"等等都是这种情形。

3、作为组歌或者是大合唱的最后一段，往往带有近似于终曲的性质，它与第一段相互应对整个作品加以高度的概括和总结，使作品获得园满结束的效果。因此，这一段明显的表现出具有颂歌的特征，气势雄伟而壮严。这是一种特殊类型的赞歌体。而这一段的前面往往又有一段较比抒情如歌的歌曲，为最后一段壮严而雄伟的颂歌作准备。

参考分析材料

贝多芬第三、五、六、九交响曲。
柴科夫斯基第四、五、六交响曲。
舒柏特“未完成交响曲”。
包罗丁第二交响曲。
肖斯塔科维奇第七、十一、十三交响曲。
柏辽兹“幻想交响曲”。
罗宗容“第一交响曲”。
王云阶“抗日战争交响曲”。
辛沪光“嘎达梅林交响诗”。
何占豪、陈纲的“梁祝小提琴协奏曲”。
贝多芬的钢琴奏鸣曲集。
莫扎特的钢琴奏鸣曲集。
柴科斯基的钢琴曲“四季”。
罗宗容的“钢琴小奏鸣曲”。
胡延中“序曲”
肖邦的钢琴前奏曲集。
门德儿松的“严肃变奏曲”。
贝多芬“三十二变奏曲”。
帕卡尼尼“小提琴主题变奏曲”。
刘庄变奏曲。
徐振民变奏曲。
汪立三“兰花花变奏曲”
贝多芬第三交响曲第二乐章、第四乐章。

柴科夫斯基的“钢琴协奏曲”

李斯特的“第一钢琴协奏曲”。

刘诗昆等“青年钢琴协奏曲”。

贝多芬“D大调小提琴协奏曲”。

巴赫“E大小提琴协奏曲”。

柴科夫斯基“D大调小提琴协奏曲”。

卡巴列夫斯基“青年小提琴协奏曲”

拉科夫“e小调提琴协奏曲”

门德儿松“e小调小提琴协奏曲”。

拉罗“西班牙交响曲”。

莫扎特小提琴协奏曲第三、四、五。

柴科夫斯基“罗米欧与朱丽叶”。

柴科夫斯基“弗兰切斯卡”

肖邦“叙子曲”

巴赫的“法国组曲”、“英国组曲”

巴赫“小提琴六首无伴奏”

格里格“培尔、金特”第一组曲、第二组曲。

蒋祖馨的“庙会组曲”

张栋的“五指小组曲”

利亚多夫“民歌八首”

矛源的“瑶族舞曲”

圣桑的“引子与回旋曲”

冯子存的“喜相逢”

刘管乐的“荫中鸟”

民间乐曲“百鸟朝凤”

古琵琶独奏曲“十面埋伏”

古琴曲“高山流水”
刘天华二胡独奏曲集
瞎子阿丙二胡独奏曲集
刘文金的二胡独奏曲“三门峡”、“抒北叙子曲”
瞿希贤“红军根据地大合唱”
时罗蒙”祖国万岁”
萧白等人的“幸福河大合唱”
肖斯塔科维奇的“森林之歌’
淮海战役组歌
阮章兢的“妇女自由歌”
冼星海的“黄河大合唱”
川江船夫号子
长征组歌
中国民歌
劫夫的“我们走在大路上”
刘炽的上甘岭插曲，“我的祖国”
格里格的“前卫者之歌’
瞿希贤“全世界无产者联合起来”
舒柏特歌曲“流浪”菩提树、“鳟鱼”
远方的客人请你留下来
半个月亮爬上来
王振亚的“阳关三叠”